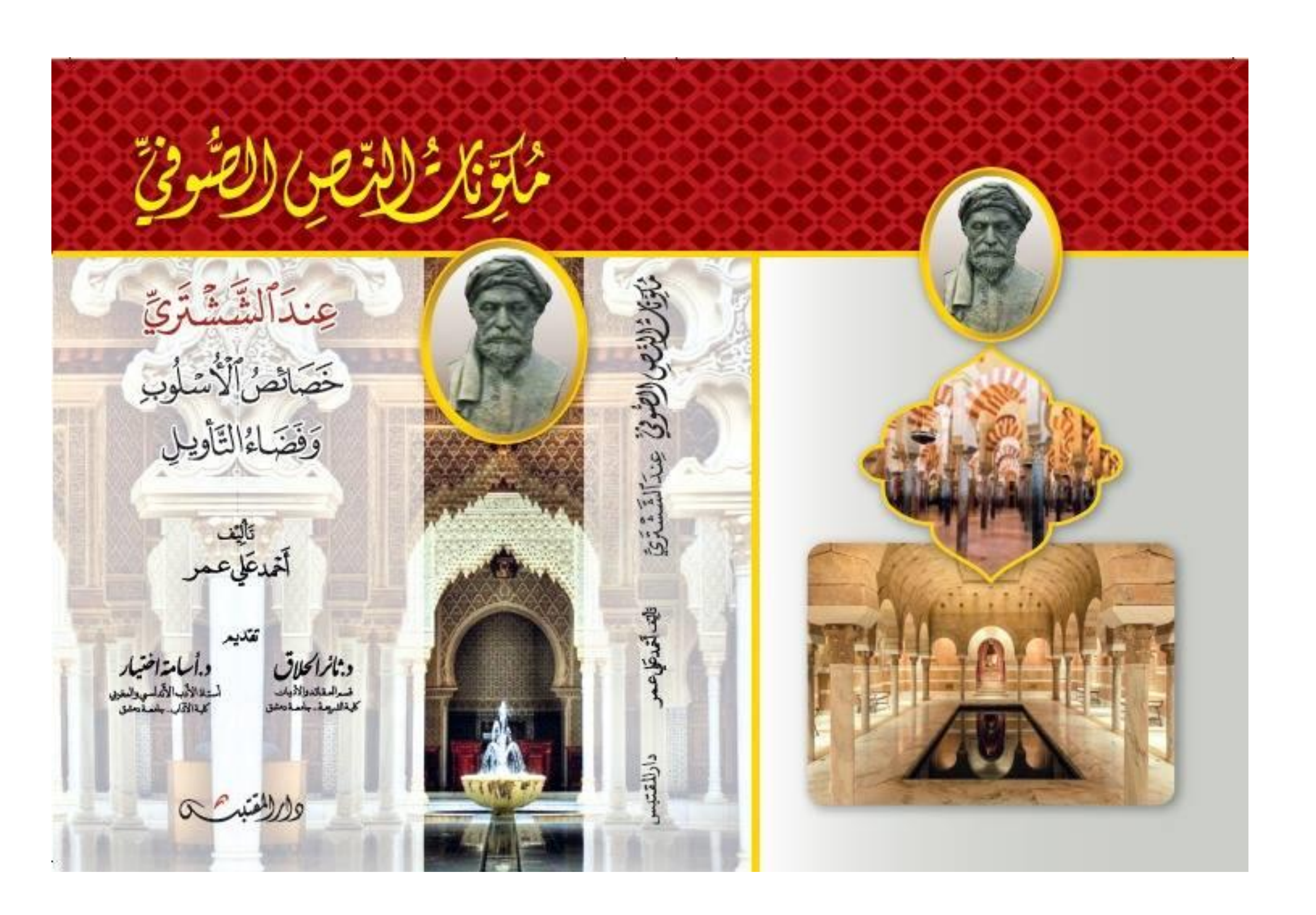
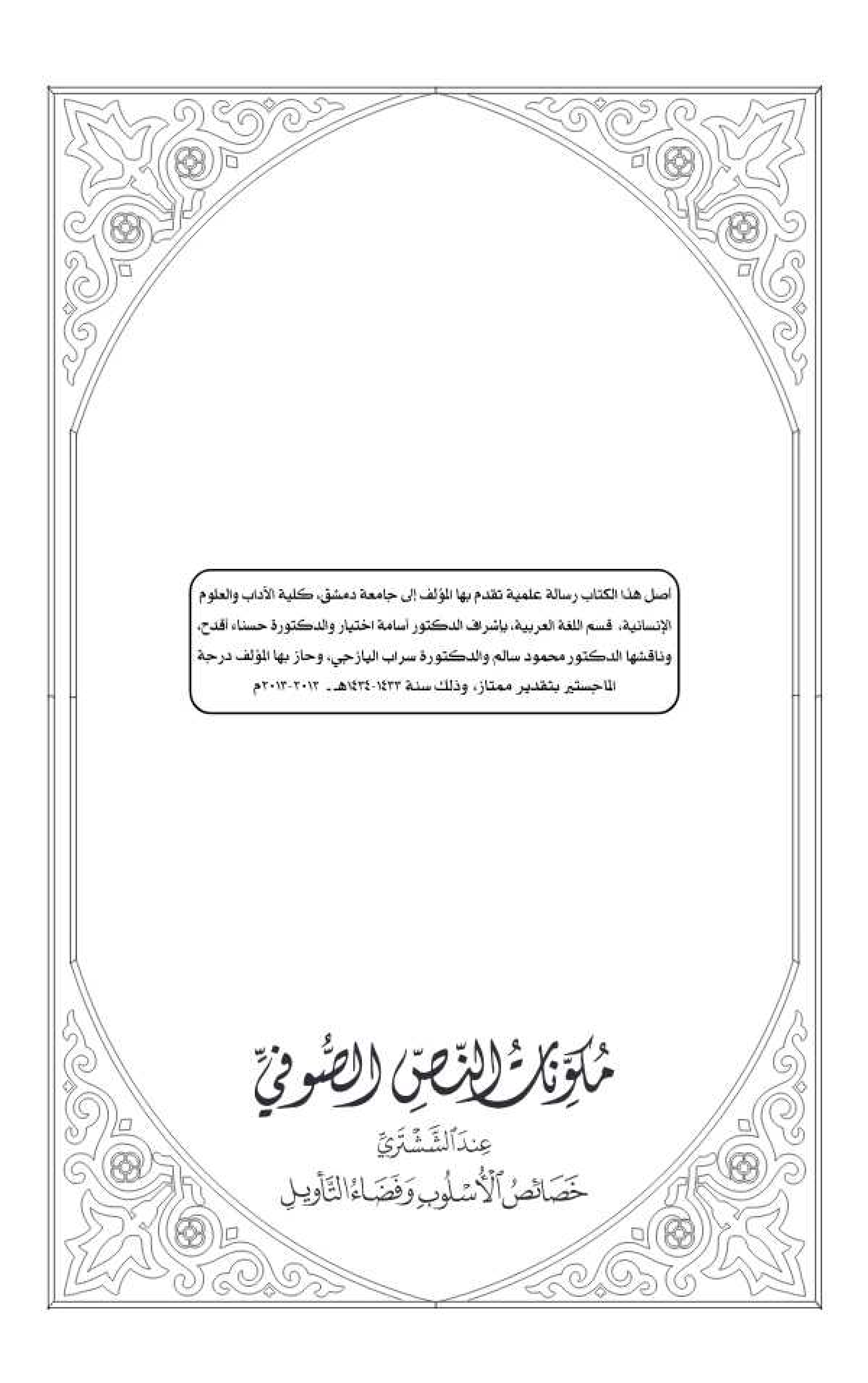

مُكَوِّنَاتُ النَّصِّ الصُّوفِيِّ
عِنْدَ الشُّشْتَرِيِّ
خَصَائِصُ الأُسْلُوبِ
وَفَضَاءُ التَّأْوِيلِ
تأليف
أحمد علي عمر
تقديم
د. ثائر الحلاق
قسم العقائد والأديان
كلية الشريعة - جامعة دمشق
د. أسامة اختيار
أستاذ الأدب الأندلسي والمغربي
كلية الآداب - جامعة دمشق
دار المقتبس
مكونات النص الصوفي عند الششتري
تأليف أحمد علي عمر
دار المقتبس



أصل هذا الكتاب رسالة علمية تقدم بها المؤلف إلى جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، بإشراف الدكتور أسامة اختيار والدكتورة حسناء أقدح، وناقشها الدكتور محمود سالم والدكتورة سراب اليازجي، وحاز بها المؤلف درجة الماجستير بتقدير ممتاز، وذلك سنة ١٤٣٣-١٤٣٤هـ - ٢٠١٢-٢٠١٣م

مُكوِّناتُ النَّصِّ الصُّوفيِّ

عِندَ الشُّشْتَرِيِّ

خَصائصُ الأُسلوبِ وفَضاءُ التَّأويلِ



دار المقتبس

مؤسسة ثقافية
تُعنى بالنشر والطباعة والتوزيع للكتاب العربي
أسسها نور الدين طالب سنة ١٤٣٢هـ-٢٠١٢م.

-سوريا-دمشق-الحلبوني
(ص. ب:34306)

00963933093781
00963933093782

- لبنان - بيروت - كورنيش المزرعة :
(ص. ب : 14/6759)

00961 70 81 33 77
00961 70 81 44 77

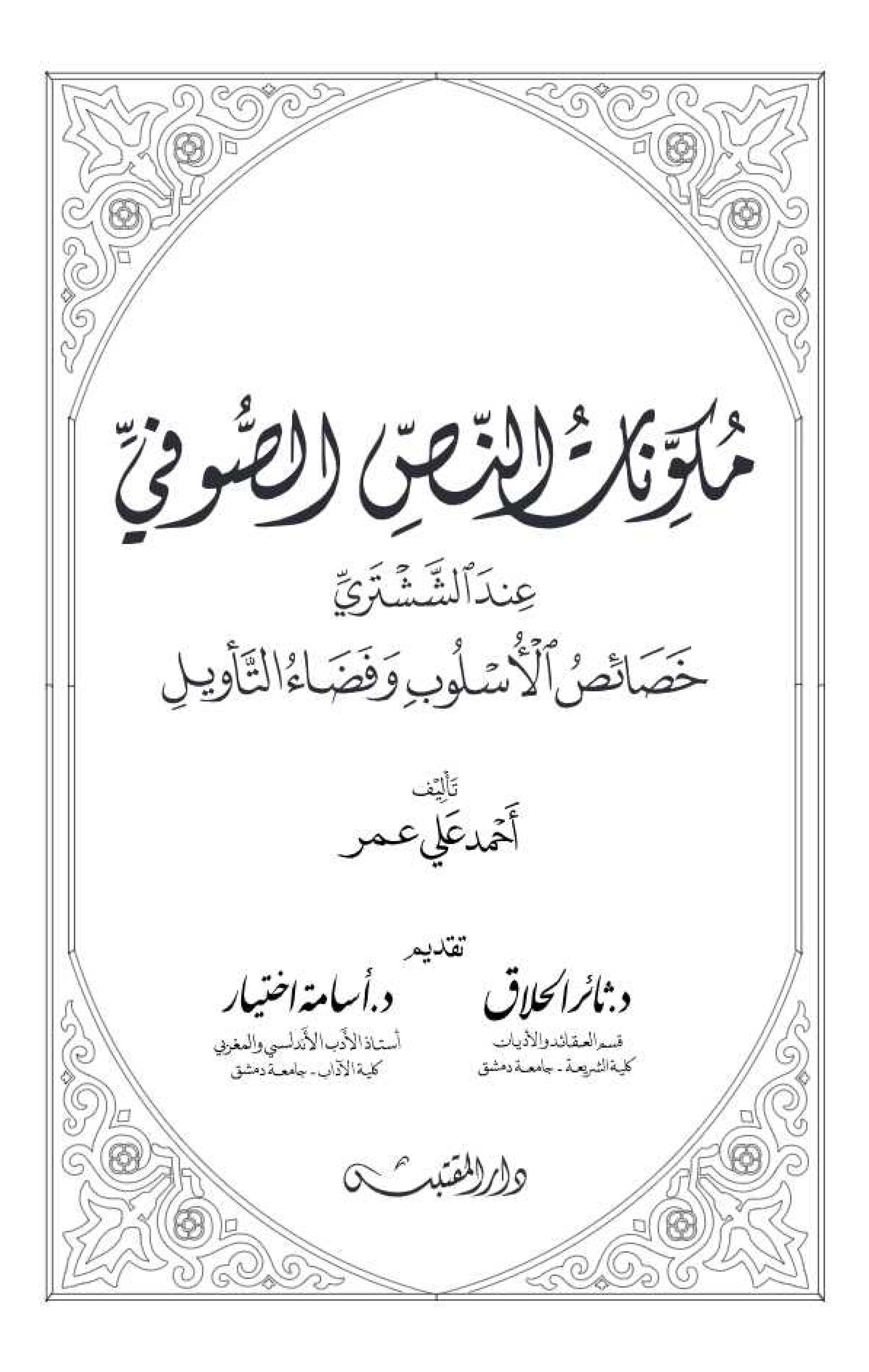
moqtabas
t . almoqtabas . com
f . almoqtabas . com
y . almoqtabas . com
i . almoqtabas . com
l . moqtabas . com

E_mail : info@almoqtabas . com
Website :/http ://almoqtabas . com

الطَّبْعَةُ الأُولَى
١٤٣٧هـ-٢٠١٦م

ISBN 978-9933-565-15-2

90000
9 789933 565152



مُكَوِّنَاتُ النَّصِّ الصُّوفِيِّ

عِنْدَ الشُّشْتَرِيِّ

خَصَائِصُ الأُسْلُوبِ وَفَضَاءُ التَّأْوِيلِ

تأليف

أحمد علي عمر

تقديم

د. ثائر الحلاق

قسم العقائد والأديان

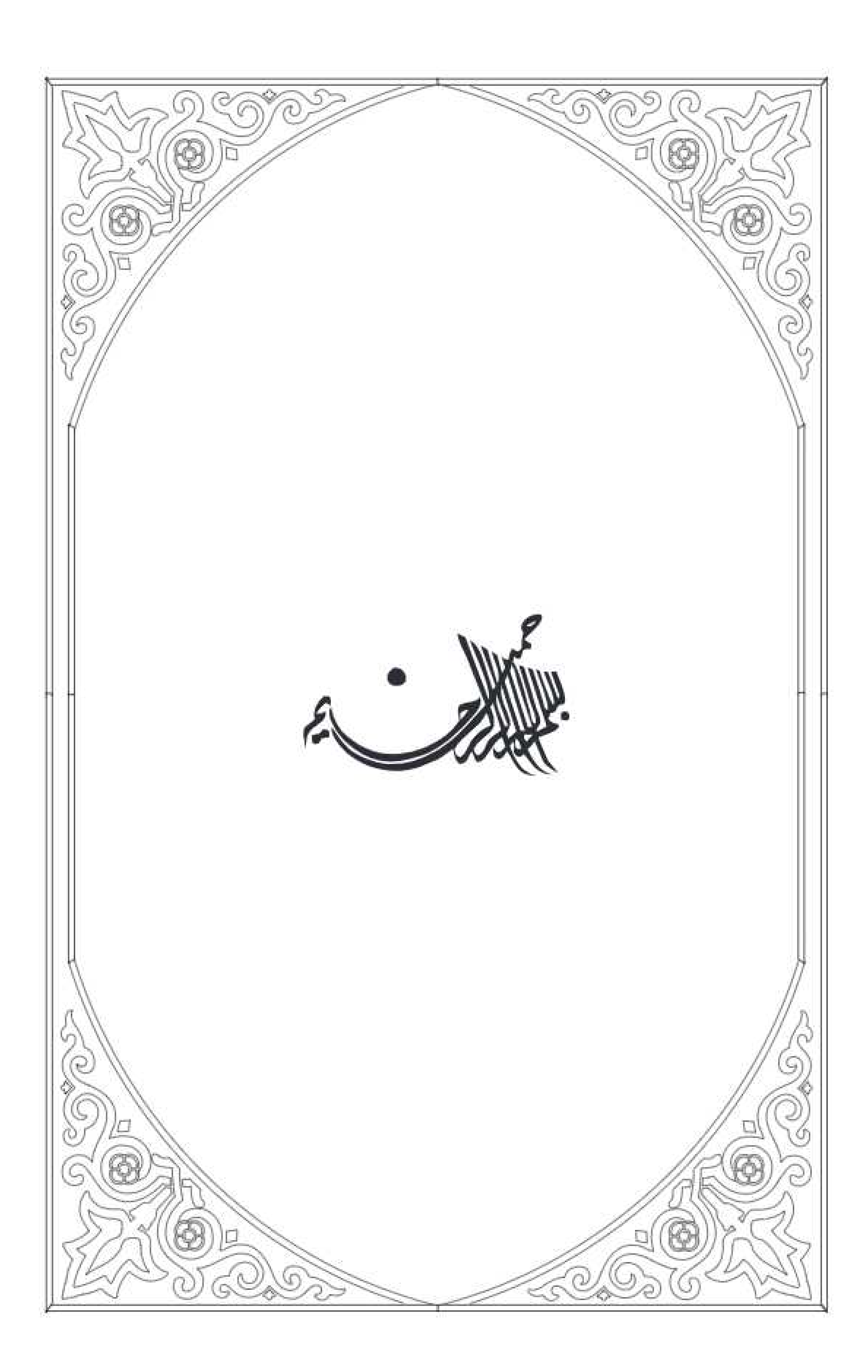
كلية الشريعة - جامعة دمشق

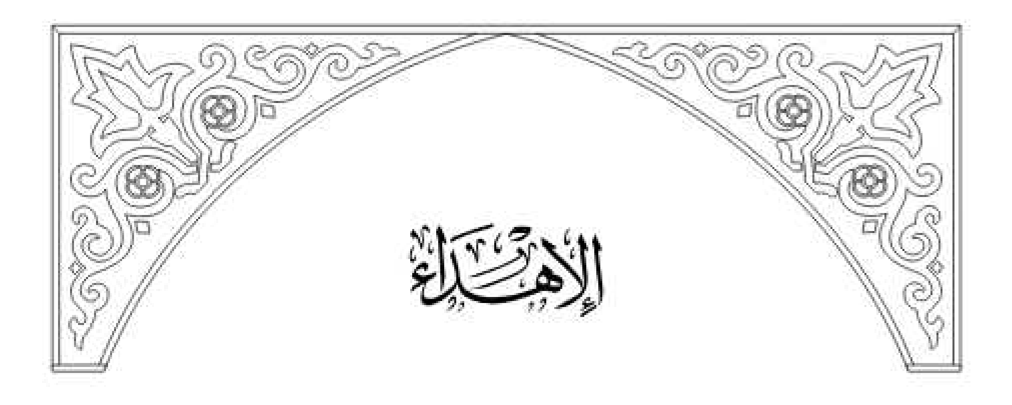
د. أسامة اختيار

أستاذ الأدب الأندلسي والمغربي

كلية الآداب - جامعة دمشق

دار المقتبس


بسم الله الرحمن الرحيم



الإهداء

* إلى شهداء الوطن الأطهار من ارتقوا لنرتقي، عليهم صلوات الله ورحمته مشاعل النور.

* إلى من أوصى المصطفى ﷺ بحسن صحبتها ثلاثاً، إلى من أرضعتني من لبان الحنان منذ القدم، وغذتني بصنوف القيم، وأمسكت بيدي طفلاً تعلّمني رسم القلم، ومازالت تستجدي من الرحمن فيوضات التوفيق والعناية والحفظ لابنها.

أمي

* إلى من غرس فيّ بذرة العلم والعمل، ومهّد لي طرق النجاح والأمل، كنتَ يتيماً وحيداً فوهبتَ ما اكتنزتَه من حنانٍ إلى ابنك، وابتسمتَ لإعدادي خير إعدادٍ وقلبك من دواهي الأيام يعتصره الألم، حسبي أني حريص على رضاك، فبمثلك تبنى الأمم.

أبي

* إلى ذلك العَلَم السامق، والمربي الفاضل، من علّمني الإخلاص في العلم، وصدق التوجه فيه، من أرسى قواعدي في البحث فأخذ

بيدي وقد كنتُ حائراً، فلم يدّخر جهداً إلا هو باذله.

أستاذي العلّامة الدكتور

أسامة اختيار

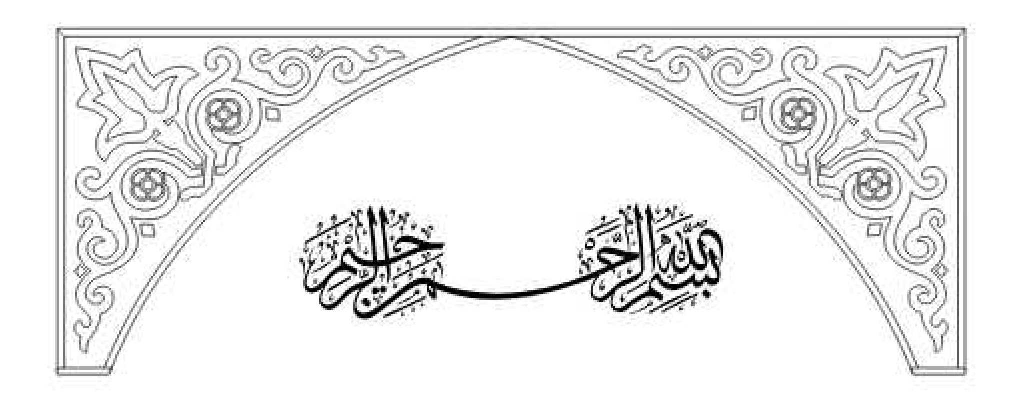
* إلى من تولّت متابعة الإشراف على رسالتي، وخصّتني بعظيم وقتها، وصبرت على أسئلتي، ربّة الفضل والعلم.

الدكتورة

حسناء أقدح

* إلى كلّ من بذل جهداً في مساعدتي، وإلى إخوتي من كانوا عوناً لي في غربتي.

❐ ❐ ❐



الحمد لله ربِّ العالمين الذي أرسى لعباده قواعدَ الحقِّ بالدِّين، فدفعَ بذلك كُلَّ شُبُهاتِ الـمُبْطِلِين، والصَّلاةُ والسَّلامُ على النَّبيِّ محمَّدٍ وعلى آله وصحبه أجمعين، والتَّابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين.

أمَّا بعـد:

فإنَّ ظاهرة التصوف من أكثر الظواهر جدلاً بين الباحثين، ويرجع ذلـك ـ فيما أراه ـ إلى أمريـن رئيسين؛ أولهما يتعلق بمفهوم التصوف ومقاربته لجوهر العقيدة الإسلامية أو مفارقته لها في بعض المواطن، وثانيهما: يتعلق بخللٍ ناتجٍ من تحليل الخطاب الصُّوفيِّ بوصفه خطاباً محكوماً بالتَّأويل. وهاتان قضيتان معقَّدتان، وهما سبب الخلاف بين مَنْ رَغِبَ في الصوفية من الناس، وَمَنْ رَغِبَ عنها، أضف إلى ذلك الخلاف الناتج من تعـدد مشارب التصوف حتى إن بعض أصولـه ضربت جذورها في الزمان إلى ما قبل الإسلام، فنتج من ذلك الخلاف بين العقيدة والتـصوف في أمور نقف فيها على حذرٍ في التأسيس النظري للظَّاهرة، أمَّا الباحث الأكـاديمي فهو معني بتحليل الظاهرة من حيث وجودها في ظرفها التاريخي الذي نشأت فيه، مع متابعةِ أصولها، ورَصْدِ روافدِها، واستقصاء تفرُّعاتها، وذلك لا يعني بالـضرورة أنَّه يأخذ بكلِّ مذاهب القائلين فيها ويُعْنَى بها اعتناقاً وشغفاً، بقدر ما يعينـه وصـف الظاهرة وصفا علمياً دقيقاً يبحث في جذورها وفروعها، ولذلك كان تأويـل الـنص

الصوفي من أعقد المسائل في دراسة التصوُّف، ونجد عند استقصاء نصوص شعراء الصوفية في الأندلس أننا أمام ظاهرة لها حضورها في الأدب الأندلسي، وينبغي علينا درسها وتحليلها، ويبقى النص الأدبي الصوفي بمشكلاته المعقَّدة مضمارَ سبقٍ يُتْحِفُه جيئةً وذهاباً كلٌّ من الشاعر المبدع والقارئ المتلقي، والدلالة بينهما سجال، غير أنَّه كلَّما كانت الأدوات المعرفية للمتلقي في تأويل الخطاب وافرة ودقيقة أبدع في تشريح بنية النص للوصول إلى دلالاته السابرة لأغوار البناء اللغوي، آخذاً في الحسبان أن لا يُحَمَّلَ النَّصَّ من طاقات الدلالة ما لا قرينة له في النسيج اللغوي، ومن عين الإنصاف أن نقول إن الباحث الأستاذ أحمد عمر قد تهيأت له تلك المقدرة على خوض هذه التجربة بتحليل بنية الخطاب الصوفي للشاعر الششتري، فقد برع في تفكيك رموز النصوص، وتيسَّر له ذلك بما أوتي من مَلَكَةِ الكتابة الأدبيَّة الإبداعية، إلى جانب معرفته بالمنهج النقدي الذي أجرى به التحليل، ولا يخفى أن مَنْ جمع مَلَكَةَ القريحة الأدبية إلى جانب المعرفة بعلم النقد يكون أقدر في كثير من الأحيان على فهم عملية الإبداع الشعري من الناقد العالم بالنقد صِرْفاً غيرِ المتمرِّس في مجال الكتابة الأدبية الإبداعية، وهذا ما مَكَّنَه مِنْ تَجاوُزِ مخاطر المبالغة في التأويل المُفْضِيَة إلى التحريف في النص الصوفي، أو القصور عن مرتبة التأويل والنُّزول عنها إلى ما هو دون ذلك من التفسير اللغوي للنَّصِّ، والفَيْصَلُ في ذلك كله قدرةُ الباحث على ضبط منهجِه العلميِّ واصطلاحاتِهِ النقديَّةِ، وقدرتُه على معالجة الإجراءِ النقدي سليماً مُحْتكِماً فيه إلى المعايير العلمية والأدوات النقدية الصحيحة من غير أن يفرض على النص منهجا لا يقبله النص نفسه، أو كلَّ معرفةٍ اجتمعت لديه على غزارة مخزونه منها،

ويبقى هذا البحث فريدا في موضوعه، وفي أسلوب دَرْسِهِ. فأمَّا تَفَـرُّدُ الموضـوعِ فيأتي من أن الششتريَّ من أبرز الشعراء الأندلسيين عناية بالغرض الصوفي، حتـى إنه قصر عليه ديوان شعره، وأمَّا تَفَرُّدُ أسلوبِ الدراسة فَمَرَدُّه إلى طريقة معالجـة النص الصوفي بمعايير المنهج الأسلوبي الذي أحكم الباحث ضبطه في بحثه.

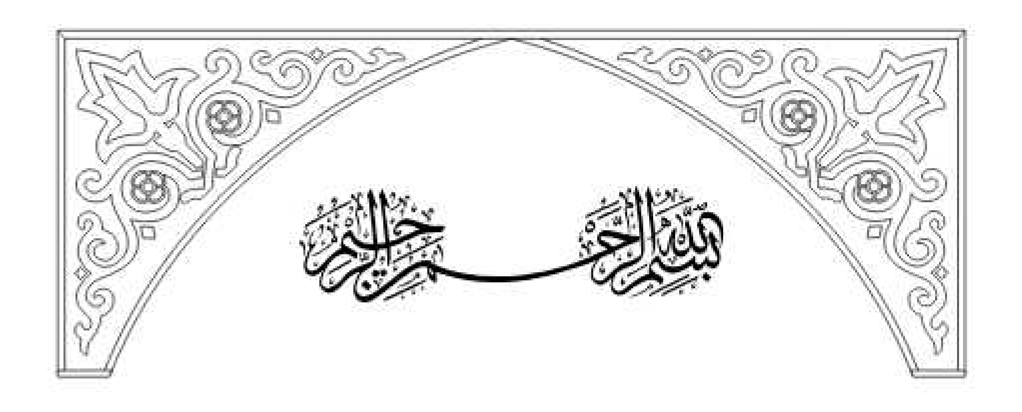
الدكتور

أسـامة اختيـار

أستاذ الأدب الأندلسي والمغربي

في كلية الآداب بجامعة دمشق

❏❏❏



الحَمدُ للهِ ربِّ العالمينَ والصَّلاةُ والسَّلامُ على محمَّدٍ وآلِهِ وصحبِهِ.

أمّا بعد:

فإنَّه يُنظَرُ إلى التَّصوُّفِ على أنَّهُ تجربةٌ خاصَّةٌ ـ بل وفريدة ـ في تاريخِ الفكرِ الإسلاميِّ، على المستويَينِ الفرديِّ والاجتماعيِّ، وكذا السلوكيِّ والروحيِّ، وقد تلوَّنَت بكثيرٍ من «المجاهداتِ»، و«الشَّطحاتِ»، و«الرموزِ»، و«الأسرارِ» و«المواجيدِ» و«الأذواقِ»، ومن هنا فإنّ سبرَ أغوارِهِ يحتاجُ إلى «معاناةٍ» و«تجربةٍ» و«معرفةٍ»، وليسَ ذلكَ مُتاحاً لكلِّ دارسٍ وقارئٍ، وإنْ علَتْ همَّتُهُ وظهَرتْ فِطنتُه.

وللصوفيَّةِ نظرتُهم ـ ونظريتهم الخاصة ـ في طبيعةِ «الإنسان»، و«المعرفةِ»، و«العلمِ»، و«العَالمِ»، و«الرُّوحِ» و«النَّفسِ»، و«الأخلاقِ»، و«الآدابِ»، الّتي تميِّزُهم عنِ الاتِّجاهاتِ الفكريَّةِ الأخرى. وكذا حالُ الأدبِ الصوفيِّ؛ إذ تمتَّعَ بمزايَا مكّنَتْهُ من الاستمرارِ على امتدادِ عصورِ تاريخِ الإسلامِ؛ مذ كان التصوُّفُ في بواكيرِهِ الأولى معبِّراً عن زهدٍ فرديٍّ حتى غدا علماً له «مربّوه» و«مريدوه» و«أدبيّاته» و«نظريّاته» و«أنصاره» و«خصومه»، وينبغِي على المنصِفِ أن يلحظَ أمراً مهمّاً: وهو ضرورةُ التمييزِ بينَ تصوُّفٍ سنيٍّ مقبولٍ، وآخر فلسفيٍّ كان ـ ولا يزال ـ موضعَ «إشكالٍ» و«نقدٍ» و«نقضٍ أحيانا» منَ الاتجاهاتِ الفكريَّةِ الأخرى، وإن بدا بعضُها

اليومَ أكثرَ تسامحاً بسببِ تقاربِ التصوُّفِ ـ في العصور المتأخرة ـ مع الفقهِ والكلام.

و«الششتَريُّ» موضوعُ الدِّراسةِ ينزعُ إلى ثاني الاتّجاهين، وهو خاتمةُ المحقّقينَ في مدرسةِ ابنِ مسرَّة ذائعةِ الصّيتِ، فقد أدلى بدلوِه عن حقائقِ علمِ التَّصوُّفِ وما يتبعُ ذلكَ من نظريَّاتٍ تدورُ حولَ وحدةِ الوجودِ والشُّهودِ، ولا يخفى على النَّاظرِ أهميَّةُ هذهِ الشخصيَّةِ لدارسي الأدبِ ودارسي التصوُّفِ على سواء، كما أنّ انتماءها إلى بلادِ الأندلسِ يُكسبها رونقاً خاصَّاً؛ إذ تميَّزت تلكَ البلادُ بموروثها الفكريِّ في المجالاتِ كافَّة، واحتضنت ما لا يُحصَى من العلماءِ المجتهدينَ الذين تركوا أثراً عميقاً في التُّراثِ الإسلاميِّ كالباجي وابنِ حزمٍ وابن رشدٍ وابن الصائغِ وغيرهم، ولا يخفى على المنصف صعوبةُ دراسةِ هذا النوعِ من الشخصياتِ إذ إنّ «استخلاصَ الدِّراسةِ من بُعْدَي الفقهيَّةِ والمذهبيَّةِ أمرٌ بالغُ التعقيدِ» فضلاً عن إشكاليَّةٍ أخرى أتت«من طبيعةِ استكناهِ جوانبِ النصِّ الصوفيِّ لديه من خلالِ تلازماتِ الإبداعِ الجماليِّ والبلاغيِّ والفنيِّ» ناهيكَ عن اللغةِ الصوفيَّةِ التي تجعلُ النّصَّ مفتوحاً لقراءاتِ أصحابِ الأذواقِ ومتجدِّداً مع كلّ قراءةٍ جديدةٍ، ويمنحُ هذه الدراسةَ أهميةً خاصةً أنَّ صاحبَ الدِّراسةِ لم يحظَ بدراسةٍ أكاديميَّةٍ جادَّةٍ حاولتْ كشفَ اللِّثامِ عنِ الوجهِ الحقيقيِّ لفلسفتهِ، وإذا نحمدُ للأخِ الباحثِ **أحمد علي عمر** جرأتَه في تناول هذه الشَّخصيةِ صاحبةِ الفضاءِ التأوليِّ المفتوحِ، فإننّا نشفقُ عليهِ كثيراً في مكابدتِه وجلَدِه على استنطاقِ مشاعرِ متصوِّفٍ شاعرٍ بلغَ الذروةَ في «التجريدِ» و«الخيالِ» و«الرمزيَّةِ» في طريقةِ الخطابِ، وهو يحكم على كلامِ رجلٍ يجيدُ فنَّ

«التستُّر» و«التخفِّي»، فضلاً عن كثرةِ المصطلحاتِ الفلسفيَّةِ والكلاميَّةِ التي تستدعي غموضاً وتلاعباً بأطرافِ الكلامِ، ممّا يضيفُ صعوبةً جديدةً، كما يضاف إلى ذلك عمقُ اللُّغةِ الأدبيَّةِ؛ إذ تجدُ صاحبَها ينحتُ كلامَه من باطنِه، وينظمُ شعرَه من لا شعوره، وهو مستغرِقٌ في عوالمَ من «التَّجريدِ» و«الصُّورِ»، وعندما تكون تجربةَ الصوفيِّ تجربةَ فناءٍ، فياليت شعري كيف يعبّر عنها غيرُه أو ينقلها من جهلِها أو تجاهلِها. والتَّجربةُ الصوفيةُ لا تعبّر عنها لغةٌ إلا بقصورٍ شديدٍ، كيف يمكنكَ نقلَ الشعورِ من نفسِ القائلِ إلى نفس المتلقّي.

وليسَ للخطابِ الصوفيِّ بُعدٌ واحدٌ بل أبعادٌ ولا نتكلَّم أحياناً عن مجازٍ واحدٍ وإنما مجازِ المجازِ، حقاً إننا نفهم الصوفيَّ إذا وصلنا إلى درجةِ تذوُّقِه.

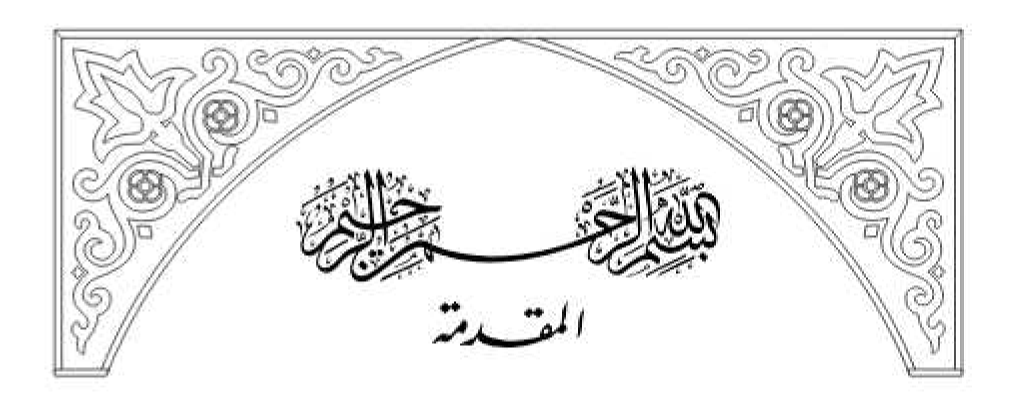
قرأتُ الرِّسالةَ وطوَّفتُ مع الششتريِّ في عالمه الَّذي حاولَ أن يضنَّ به على غيرِه، عالم يطفحُ بالأسرارِ والرموزِ بلغةٍ صوفيَّةٍ ساحرةٍ، كما سرَّني صنعةُ صاحبِ الدِّراسةِ الباحث **أحمد عمر** إذ جوَّد عالياً في محاكاةِ صاحبِه من خلالِ أسلوبٍ أدبيٍّ ماتعٍ ومهارةٍ في الصِّياغةِ قلَّ نظيرُها في دراساتنا الأكاديميَّةِ؛ فأبعدَ عن بحثِه ونفسِه تهمةَ الحشوِ والاستطرادِ وسائرِ عيوبِ التَّصنيفِ والكلامِ، ولا ينبغي أن يفوتنا أنَّ هذا العملَ العلميَّ الرصينَ موجَّهٌ في المقامِ الأوَّلِ إلى أهلِ الاختصاصِ، والمنصفون منه سيتلقَّونه بقبولٍ ورضى.

وإذ شكرنا للباحثِ جهدَه، فإنّنا نشكر للمؤسَّسة الكريمةِ ـ دار النوادر ـ فضلَها، بعد أنْ أخذَتْ على عاتِقِها نشرَ الأعمالِ العلميَّةِ المتميزةِ، إسهاماً منها في رفدِ مكتبتِنا الإسلاميَّةِ والعربيَّةِ بكلِّ مفيدٍ ينمي الوعيَ ويرجع على

الناشئةِ بالحقِّ والخيرِ.

الدكتور
ثائر علي الحلاق
مدرِّس في قسم العقائد والأديان
كلية الشريعة ـ جامعة دمشق
مدينة أدرنة التركية ٧/ ١١/ ٢٠١٥

❑ ❑ ❑



الحمد لله الذي أعطى الإنعام جزيلاً، وقبل من الشكر قليلاً، وفضّلنا وكرّمنا على كثيرٍ ممّن خلق تفضيلاً، والصّلاة والسّلام على حبيبه ومصطفاه وسائر أنبيائه الذين لم يجعل لهم في الإكرام مثيلاً، وعلى الآل والأصحاب ومن سار على هديهم بكرةً وأصيلاً.

لقد كان الأدب على مرّ العصور يرتبط بمظاهر المجتمع الإنسانيّ، فلم يعرف الثبات في مدلولاته، بل اعتراها التغيير والتبديل، تبعاً لكل قارئ وما اختزنَه فكرُه من ثقافةٍ وأدواتٍ، ومدى تفاعله مع حركة الحياة وتبدّلاتها، ويتميّز الأدب الصوفيُّ بمزيّةٍ خاصّةٍ؛ لكونه ظاهرةً ثقافيةً واجتماعيةً وروحيةً، قد ولِدت في ربوع عالمنا العربيّ منذ مطلع الحضارة العربية الإسلامية، وما يزال يعيش بيننا مؤدّياً وظائف مختلفة تبعاً لكلِّ متلقٍّ، دراسةً وإنشاءً ونقداً وتمحيصاً.

ويمتاز الأدب الصوفيُّ بخصّيصة العناية الدقيقة في عمليات المقاربة تذوّقاً ونقداً، وقد حظي أدب التصوف بدراسات عديدة، تنوعت أسلوباً وتأويلاً، مدحاً وذماً، ما يؤكّد على أهمّيته، فما زال البحث فيه متجدداً، وما زال الاهتمام به متصلاً.

وتبلغ الحاجة أوجها إلى ما يشبع الروح، ويعيد إلى النفس ثقتها في عصر ضاق بوطأة المذاهب المادية والعبثية في بعض منها، ما جعل القدمَ راسخةً لأدب التّصوّف الذي شقَّ طريقه بجدارةٍ في زحمة الحياة المادّية وما فيها من أطياف الصراع

العقائدي، ومن ثمّ فإن الدافع إلى إعـادة النظر في الموروث الأدبي الصوفي كبيرٌ، وما زال يعطي شرعيّةً لوجوده، وما زال يولّد من ذاته دوافع كثيرة، بعضها يرجع إلى طبيعة النفوس ومدى تقبلها لأدبٍ يحاكي داخلها، ويجعلها تستجيب بتلهّفِ الحائرِ في متاهات ماديةٍ كادت أن تأتي على غذائه الروحي، وبعضها يرجع إلى ظروف العصر واستكداد طاقاته ليجيب إجاباتٍ علميّةً صارمةً عن كلّ ما يواجهه، فيأتي أدب التصوف ليعيد التوازن إلى إجابات الحياة، وكونها في جانبٍ منها كبيرٍ ما زالت غامضة إلا بإشراقات صوفيّ، ما زالت تستجدي رفق الغيب المفزِع، وبعضها يرجع إلى مرتكزات دينية ومذهبية تعني أرباب الطرق الصوفيّة بوجهٍ خاصٍّ، لكنها في مجملها تمثّل حاجةً فكريّةً وإنسانيّةً وروحيّةً لا تُهمَل بحالٍ من الأحوال، إنه نمط من الخطابات الفكرية التي لا تعتمد العقل وحده بل يشاركها القلب والوجدان.

وقد تناول هذا البحث جانباً مهمّاً من جوانب التّصوّف في بعده الفلسفيّ مع أبي الحسن الشّشتري في ديوانه الكبير، فحلّل بنية الخطاب الشعري الصّوفي لديه، ضمن إطار الخطاب الصوفي الفلسفيّ العام، ومحاولة وضع ركائز توظّف للانطلاق بهذا الأدب بعيداً عن المعيارية السطحية.

وقد كان لدراسة ديوانه صحبة مؤلفات تعود للششتري، فقد جاء العنوان في مكوّنات النص الصوفيّ عند الششتري مراعاةً لمؤلّفاته جميعها، غير أنَّ مؤلّفاته كانت رديفَ ديوانِه في فهم آليّات الخطاب الشعريّ عنده، وهكذا فقد أفدتُ من مؤلفاته الآتية:

أولاها: **المقاليد الوجوديّة في الدّائرة الوهميّة**، وإن كانت المقاليد جمع مقلادٍ، أي المفتاح، فقد كان الكتاب مفتاح ما أشكل عليّ في عمليّات التأويل وخصائص

الأسلوب وسرّه، والدائرة الوهمية هي دائرة الوجود الفلسفية، فقد أبان في كتابه عن حقائق علم التصوف ونظرته لـه، مسترسلاً في كتابه من دون تبويب، مقدماً للقارئ مجموعة من النصائح والحكم ليتضح معالم الطريق الصوفي لديه، وفيه تطرَّق لموضوعات التصوف عامّةً والفلسفي منهـا خاصة، مثل رؤيته في وحدة الوجود التي تقول: لا وجود إلا للوجود المطلق الله، وما يتبع ذلك من مجاهدات، وقضية أصل الكمالات، وقضية الوحدة المحضة وغير ذلك.

كما أفدت من كتابه الآخر الموسوم **بالرسالة الششترية** أو **الرسالة العلمية في التصوف** تحت عنـوان: **الإنابة العلمية في الرسالة العلمية في طريق المتجرّدين من الصوفيّة**، وما ورد فيه من فِكَرٍ وآراء صوفيّةٍ، ومعارفَ فلسفيّةٍ، وإشاراتٍ لعلوم عقليّةٍ ونقليّةٍ، فكان الكتاب خير دليلٍ على المكانة العلميّة للششتريّ ومدى اطّلاعه الواسع على ميادين المعرفة التي راجت في عصره، وبرزت في هذا الكتاب شخصيّة المتصوّف المفكّر المستوعبِ لأبعاد التصوف المعرفيِّ، والأخلاقيِّ، والوجوديِّ، فكان كما وصفه ابن الخطيب مستوعباً بعمقٍ لجميع الآراء، رأي أهل الأنوار من الأقدمين، ورأي الحكماء، ورأي من بعدهم من المتحمسين، وفي هذا الكتاب فضاءُ تأويلٍ يدعو إلى الوثـوق بما ورد في ديوانـه من قضـايا إشكاليـة المنزع، فنراه في بعض أشعاره عميق الأخذ بفلسفة وحدة الوجود، وفي أخرى نراه متراجعاً عن بعض القناعات الفلسفيّة فكـان أقـربَ إلى التصوّف المعتدل، وكلُّ ذلك تبعاً لهذه الوثيقة العلمية التي أثبتت مرحلةً من مراحل حياته، وبذلك زال قدرٌ كبيرٌ من اللبس والغموض في فهم أشعاره وموشحاته، ولكي تكتمل الرّؤيةُ فقد أفدتُّ من رسالته الموسومة **بالرسالة البغدادية**، وهي في مجملها صغيرة الحجم، أصّل فيها لموضوع لباس جماعة

الفقراء الششترية، وفيها مجابهة للمتزمّتين من الفقهاء بأدلّةٍ نقليّةٍ، وهذه الردود تبيّن بقدرٍ لا بأس به عن آلية التفكير لديه، وطريقة الحجاج التي تكشف عن فكرٍ عميقٍ.

وما ورد من مؤلفاتٍ له في نفح الطّيب، والإحاطة فلم يُعثَر عليهم إلى الآن حسب محقّقِ الديوانِ الأخيرِ الدكتور محمد العدلوني الإدريسي، والتي تحمل عنوانات: **الـعروة الوثقـى في بيـان السنن وإحصـاء العلوم، وما يجب على المسلم أن يعمله ويعتقده إلى وفاته، والمراتب الإيمانية والإسلامية والإحسانية.**

وقد كانت هذه المؤلفات ركيزةً أساسيّةً في عمليات المقاربة لديوانه منهجاً وتأويلاً، ولم أشر في كل خصّيصةٍ إلى مصدرها في كتبه، بل كانت مضمَّنةً في طيات الدراسة والتأويل والاستنتاج، أما مجمل ما تركَه من أمورٍ في مؤلفاته فقد كانت تنير طريق التأويل والدراسة في بُعدها العام.

أما عن ديوانـه فـقد استثنيتُ أزجـال الششتري واقتصرتُ على قصـائـده وموشحاته؛ رغبةً منّي في مقاربة الفصيح منها وحسب.

وقد كان للششتري ديوانان: أحدهما كبيرٌ يحتوي في نظمه الطويل من الأشعار والموشحات، وآخر صغيرٌ يحتوي المقطّعات فحسب، وفي ديوانه الكبير نجد مذهب الصوفيّ الفلسفيّ، أما ديوانه الصغير فأكثره في الأوراد والمقطّعات الإنشادية لمبتدئي المريدين.

ولم يجزم محقّقُ الديوان الدكتور علي سامي النشار فيما إذا كان الششتري قد سجّل هو نفسه شعره في ديوانين، أم أن تلامذته من بعده قاموا بهذا العمل من تلقاء أنفسهم، ولم يفصـل المحقّقُ بين الديوانين، وذلك أن كثيراً من مقطّعات الديوانِ

الصغير تَرِدُ أجزاءٌ من موشّحاتِ الديوانِ الكبيرِ وأزجالِه، لكنّه أثبت في آخر الديوان المقطعات التي لم ترد في الديوان الكبير.

وقد حُقّق الديوانُ من قِبَل الدّكتور علي سامي النشار في عام (١٩٦٠م)، وأعاد التحقيق الدكتور محمد العدلوني الإدريسي عام (٢٠٠٨م)، لكنّي لم أجد كبيرَ فرقٍ بين التحقيقين، بل كان للتحقيق الأوّل مزيّة السّبقِ والدّقّةِ والشرحِ، فاعتمدتُ التّحقيق الأول.

وقد أتت إشكاليّة البحثِ من مضمونه، إذ تناول البحثُ دراسة تجربةٍ شعريّةٍ مبهمَةٍ نوعاً ما، تلاقت فيها مكوّنات النصّ الصّوفيِّ لدى شاعرٍ له مكانته في سيرورة التجربة الصوفية المديدة، فكانت المقاربة أدبيّةً لا فقهيّةً، فنّيّةً لا مذهبيّةً، ما جعل استخلاص الدراسة من بُعدي الفقهيّة والمذهبيّة أمراً بالغ التعقيد، وأتت الإشكالية من طبيعة استكناه جوانب النّصّ الصوفيِّ لديه، من خلال تلازمات الإبداع الجماليِّ والبلاغيِّ والفنيِّ، ومدى استخلاص رؤيةٍ تأويليّةٍ تعمل على تبويب فِكَره في نصوصه، ليكون الاستقراء التامّ لديوانه مكرراً مع كلِّ عملية تأويلٍ، ومع كل مقاربةٍ فنّيةٍ.

وكانت لطبيعة اللغة الصوفية مزيّةٌ بالغةُ التعقيد، تُلزِم الباحث في استقصاء أكبر قدرٍ من الشروحات الاصطلاحية لكلّ نصٍّ، ليفرز آثارها وتوجهاتها ورؤاها ومكوّناتها بأسلوبٍ تراكميٍّ منهجيٍّ، وذلك من خلال أدوات الخطاب التي تؤطّر نصوص الششتريِّ وأسلوبه، فكانت عمليّة التأويل الفنّيّ قائمة على تأويلات الدّارس في الكشف عن البنية المعرفيّة التي يقوم عليها نصُّ الششتري، ولتفسح الباب لقارئٍ جديدٍ.

وقد أتت أهميَّةُ البحث من كونه قد سبر أغوارَ نصوصِ متصوّفٍ شاعرٍ لم يحظ ـ على الرغم من أهميته البالغة في ميدان التصوف الفلسفي الأدبي ـ بكبيرِ اهتمامٍ لدى الدارسين، وكلُّ ما ذُكِرَ لا يعدو أن يكون شذراتٍ منثورةً في تضاعيف بعض الكتب والمجلّات، أستثني من ذلك ما رأيتُه أثناء بحثي من قيام الطالبة الجزائرية حياة معاش من إعداد أطروحة دكتوراه عن أدب الششتري تحت عنوان: (**الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، دراسة أسلوبية**) صادرة عن جامعة الحاج لخضر في باتنة، فقد حصلتُ عليها واطّلعتُ عليها كاملةً مما زاد في جهدي، إذ إنها حملت في بعض فصولها ما كنت أنوي دراسته ودرستُ قسماً منه، فطوّعت الأطروحة في عمليات مقاربتي الأكاديمية، وبيّنتُ ـ على الرغم من الجهد الواضح فيها ـ بعض الاستدراكات، فقد أتت الدراسةُ في أكثرها فنّيةً يمكن أن تُقارَب بها نصوصُ أيِّ شاعرٍ، فعملتُ على تبيان بعض القضايا المدروسة وزدتُ في أبعاد الدراسة، لتغدو دراسةَ شاعرٍ، لكنّه متصوفٌ وفيلسوفٌ، وأبنتُ كلَّ ذلك في موضعه.

وتأتي أهميّة الدراسة أيضاً من كونها قد أظهرت تلك العلائق الخفيّة بين النّص ومبدعه، الأمر الذي أبان عن بنية الششتري المعرفيّة والوجوديّة وأساليبه الفنّية التي سلكها في نصوصه.

وبما أنّ النص هو الذي يملي منهج درسه، فقد أفضت الدراسةُ إلى أنّ جلَّ نصوصه قد انصاعت لعملية التأويل، فكانت مزاوجةً بين المنهج الأسلوبيِّ والمنهج الفنيِّ الذي يعتمد تحليل الظواهر الصوفيّة في النص، ومن ثمّ استنتاج القيم والمعايير الجمالية والفنية المتعلقة بالنص، ونظراً لطبيعة النص الصوفي فقد أفادت

الدراسة أيضاً من المنهج التحليلي لاسيما في رصد حركة المعنى وتشكلاتها الأسلوبية.

وقد انطلق البحث من نصوص الششتري بصفتها المعبّر الأول عن مكوّنات التصوّف الفلسفيّ عنده، وبذلك جاء البحث إجابةً مطوَّلةً عن طبيعة المكوّنات الصوفية فوقفَ عندها، وفصّل في الإجابة وفق تراتبيّةٍ منهجيّةٍ، ولذلك فقد أتت الدراسة محصورة في ديوانه وكتبه، ولم تكن دراسةَ مقارنةٍ مع روّاد التصوف المعاصرين للششتَري، أو ممن أثروا في فكره، كابن عربي، وابن سبعين وغيرهم.

وجاءت الدراسة على خطة اشتملت على ثلاثة فصول تقدمها تمهيد، وفيه ـ نظراً لطبيعة نصوص الششتري الفلسفية ـ تمَّ تبيان نشأة التطوّر الفلسفيّ وأطره في كونه جاء امتداداً طبيعياً للتيّارات الفكريّة والأدبيّة التي كانت موجودةً في أقطار العالم الإسلاميّ، فعرَض التصوّفَ في أولى نشأته المعتدلة؛ ابتغاء تحديد معالمه وأطره، ولتجاوز الصعاب الناشئة عن التعامل مع نصوص صوفيّةٍ فلسفيّةٍ، فقد ميّز أصولَ التصوّف بين تأثيرٍ واردٍ، أو تطويرٍ عن أصلٍ ثابتٍ في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وعـرَضَ أهمَّ أقطابِ هذه المرحلـة النّاشئـة، وأهمَّ العواملِ التاريخيّةِ والفكريّةِ في تأسيس مدارسهم، ثمّ أبان عن طبيعة المرحلة الوسطى في تكوّن فلسفة التصوف، من خلال إطارها الزمني وخصائصها، وأهم أعلامها، ومدى إسهامهم في نضج التصوّف الفلسفيّ، ليصل إلى مرحلة النضج الفلسفيّ، والعوامل الموضوعيّة التي أثْرَتْ دعائم النتاج الأدبي، وكيفيّة تحوّل الخطاب الفلسفيّ المحظور إلى خطابٍ صوفيٍّ يحتمي الـفردُ فيه من آفات المواجهة والنقد والمحاسبة، ثمّ عرض تجليّات النّضج الفلسفيّ الصوفيّ: وأهمّها الغموضُ، والالتجاءُ إلى الرمز وسيلةً للتعبير عمّا في دواخل المتصوّفة، وما أدّى ذلك إلى كثرة المصطلحات الفلسفيَّة والكلاميَّة على

سبيل الترادف أو المجاز، ليغدو التصوّفُ ذا معجمٍ خاصٍّ به، وانتهى بترجمةٍ موجَزة عن الششتريِّ وحِقَبِ حياته الثَّلاث.

وقد جاء الفصل الأول مختصَّاً بحركة المعنى وتشكّلاتها الأسلوبيّة، تَقَدَّمه تمهيدٌ حدَّدَ النّواة العامّة التي تركّز حولها تحليلُ المكوّنات النَّصية الصوفيَّة.

وقد شكَّل الفصلَ خمسةُ مباحثَ، إذ اختصَّ المبحثُ الأوّل ببُعْدِ الغياب، وموقعه، وآليات تجلّيه، وسياقاته، من خلال اقتضاء النص للسياقيّة الصوفيّة التي عبَّر عنها مخزونُ الششتريِّ اللغويِّ ومقدرته الإبداعيّة الداعية لالتقاط دقائقِ الأشياءِ، عبر استكناه عمق اللغة الأدبية، وما يرافق ذلك من استحضارٍ لآليَّةِ المعالجة الصوفيَّة، ومن خلالِ شدّة اقتضاء النَّصِّ للسياقيَّة الصوفيّة منه، وشديد حاجةِ النصِّ إلى قرائنَ مانعةٍ من إرادة المعنى الحقيقي للناصّ، لينتهي المبحثُ بمنطلقات بعد الغياب والغائية فيه، إذ يشكِّل سعياً حثيثاً في معراج الوصول والتطلع.

وقد اختص المبحث الثاني ببُعْدِ الحضور (الجمع) من خلال آليات التجلّي وظهورها الأسلوبيِّ، لتكتمل محدّدات الإرادة الإنسانية في فكر الششتري، وكيفية تمييز هذا البعد تمييزاً أسلوبياً، ثمّ أبان عن آليات تجاوز اللغة من خلال مقاربة النمط المحظور، وبما تتيحه اللغة من طاقاتٍ وإمكاناتٍ تعبيريّةٍ تساعد على هذا التجاوز الدقيق.

وتناول المبحث الثالث أسلوب التقابل وماهيته فأبان المنطلقات الأسلوبيّة التي انتهجهـا الششتري للتعبير عن بعدي الغياب والحضور، وكشف اللثامَ عن طبيعة التقابل الصوفيِّ المخلوقِ من تقابلاتٍ غير لغويةٍ، على عكس التقابل البلاغيِّ ببنيته اللغوية، ثمّ فصّل في أسلوبية التقابل، بين تقابلٍ مباشرٍ، وتقابلٍ غير مباشرٍ،

مبيناً ذلك بدوالَّ لسانيةٍ.

ودرس المبحث الرابع أسلوب التّمثيل بمفهومه، ومزيّته الصوفيّة، وصوره التي نشأت عن ابتعاث حالات التماثل من وحي الغزل البشري، أو من ابتعاث تلك الحالات من حقل السكر ومقاربة المحظور، وانتهى بمبحثِ أسلوب التّجريد، وفائدته، وأنواعه، بين تجريدٍ محضٍ مستولٍ على النص جميعه، وتجريدٍ أسلوبيٍّ غير محضٍ، وكل ذلك مبنيٌّ على مستويات بعديّ الغياب والحضور.

أما الفصل الثاني فقد عني بحضور الصُّورة في نصوص الششتريِّ، إذ تُعدُّ الصورةُ جوهر الخطاب الأدبيِّ، وقد أبان المبحث الأول عن مفهوم الصورة وأهميتها في تشكيل النصوص، إذ غدت المعيارَ الذي انطلقت منه حركة التجديد الشعريِّ، ولأنها كانت المعيار الأساس في عمليات الاستجادة والاستحسان قديماً وحديثاً فقد بيّنتُ مفهومها عند القدامى والمحدثين.

ومن ثم تناول المبحث الثاني من هذا الفصل تجليات الصورة التشبيهية وفضاء تأويلها، إذ بيّن أهميتها ومسوغات وجودها، ضمن تراتبٍ منهجيٍّ يكشف علائق النّص ومكوناته، ولذلك جاء التدرج في الكشف عن الوسائل الأساسية في خلق الصورة وجمالياتها ما بين صورٍ تشبيهيةٍ في نمطِ نصوصِه العموديّة، وفي موشّحاته، وكلُّ ذلك منطلِقٌ من رؤيةٍ جديدةٍ تلائم جدّية النصوص في مدلولاتها، وما تومئ إليه هذه الصور من قدرة الششتري الفنية والمعرفية.

ودرس المبحثُ الثالثُ الصورةَ في تجلّيها الاستعاريِّ وسبل تأويلها، فكشف عن التنوع الأسلوبي في عرض رؤية الششتري العرفانية والوجودية، وبيّن طبيعة صوره الاستعارية وبنيتها ومستوياتها في توالد المعنى، بين بنيةٍ سطحيةٍ وأخرى

عميقةٍ، وكشف عن أثر الخيال ودوره البارز في إضفاء المزيد من الدّلالات العميقة على صور الششتري الاستعارية، وفي احتوائه على بنيةٍ شاملةٍ لأبعاد النّص الصوفيّ.

ورصد المبحث الأخير الصور الموضوعاتية، واهتمّ بروافد تشكّلاتها؛ إذ تُعدُّ من أدوات الششتري الأسلوبيّة في ترجمة فِكَرِه، وفصّل في آليات استخدام هذه الصور، وسبل توظيفها، ودورها في جمع شتات الصور الجزئية، وأبان عن سياقات الصور الموضوعاتية، وتجلياتها، ضمن سياقٍ معرفيٍّ يفصل طرفي الصور بين حقيقةٍ ومجازٍ، ثمّ بيّن غايات التوظيف لهذه الأنواع من الصور.

أما الفصل الثالث فقد اهتمّ بالإيقاعات الماثرة في نصوص الششتري؛ إذ تُعدُّ الموسيقا الشعريّة الركنَ الأساس الذي يفصل بين خطابٍ شعريٍّ وآخر، فجاء المبحث الأول من هذا الفصل مختصّاً بمكوّنات الموسيقا في قصائد الششتري العمودية، وبالأثر الصوفي في عمليات الإيقاع ودفقاته، ومدى علاقة التأثير المتبادلة بين المضمون الصوفي وإيقاعات الأوزان، فلا تتحقق شروط التكوين القويم لأيِّ خطابٍ ما لم تُعرَض على ميزانٍ موسيقيٍّ يراعي أذن المستمع وحال المخاطب، ليستكمل ذلك بعرض مفهوم القافية ورصد دلالاتها النفسية، ومن ثم تتبَّعَ قوافي الششتري، ورصد وظائفها، فانتهى بتبيان مفهوم الموسيقا في تشابك مكونات الإيقاع ضمن وحدة موسيقية مألوفة، ثمّ شرَح مكوّنات الإيقاع الداخليِّ لنصوص الششتريِّ، فرَصَدها، وتتبَّع أبعادها، وكشف عن أثرها في صياغة المعاني، من خلال ظاهرة التكرار في الوحدات الموسيقية، وتموجات المعاني، وما أحدثه هذا الإيقاع من أثرٍ نفسيٍّ في المتلقي، من خلال التكرار الموسيقيّ على مستوى القصيدة، والبيت المفرد، ووصل إلى أدق جزئيةٍ موسيقيةٍ

من خلال مستوى الحرف.

أما المبحث الثاني من هذا الفصل فقد استأثر بمكوِّنات الموسيقا في موشحات الششتري، فحدَّد مفهومها، ودورها في تجديد البناء الموسيقيّ على مستوى اللغة، والإيقاع، والبناء الفني المتميز، ثمّ أبان عن جمالية الانسيابيَّة الموسيقيَّة للتَّركيبات البنائيَّة؛ إذ أتت من التركيبات المعنوية الحاملة للأفكار، والألفاظ، ومن التركيبات الموسيقية الحاصلة من مجموع هذه التركيبات، ثم تولى مهمَّة البحثِ عن جماليات اللازمة الموسيقية، وطرق ورودها، وأثر ذلك كلِّه في الغناء، ثمّ تتبع جزئيات التكوين الموسيقي، من خلال الوحدات الموسيقية الصغرى بتمايز الإيقاع الحرفي، والحيل البنائية في عمليات التكوين الموسيقي، وما استتبع ذلك من ترابطَ لغويٍّ بين أجزاء الوحدات الموسيقية.

ثم ختمتُ الدراسة بما يمكن أن أَسِمَه بمقولات البحث وما تضمَّنه من أهم النتائج، وألحقت البحث بملحق ضمّ معظم ماورد من مصطلحاتٍ صوفيةٍ في البحث.

وفي الختام فإني أتوجه بالشكر الجزيل الصادر من عميق القلب إلى الدكتور أسامة اختيار، على ما بذله من طاقاتِ جهده، وعظيمِ وقته، في متابعتي وإرشادي، فكان خير رُبّانٍ لسفينةِ العلمِ بين منشآتٍ في البحر كالأعلام، وكادت سفينتي أن تغرق في اليمّ، وتهتُ بها في ظلماتٍ عديدةٍ وحرتُ أبحث عن شاطئ الأمان، وأصبحتُ خائفاً أترقّبُ، فأكرمني الله بالدكتورة حسناء أقدح ربّة الفضيلة والرفعة والاحترام، فالتقطتُ البحثَ من اليمّ وكان قرَّة عينٍ لها؛ فأكملت الإبحار بي، وربطت على قلبي فكنتُ من الآمنين، قد أوتيتُ صبراً وعلماً، فبلغتُ بالبحث أشدَّه

إرشاداً، واستوى على سوقه، فجزاها ربي خير الجزاء إنه يجزي المحسنين.

كما أتقدم بالشكر الموصول الدائم إلى أساتذتي الأجلاء الأفاضل، الذين تفضّلوا بقَبول مناقشة هذه الرِّسالة وتقويمها، وشرَّفوني بالنَّظر فيها، فجزاهم الله عنِّي خيرَ الجزاءِ وأتمَّه وأكملَه.

وبعدُ فها هو جهدي المتواضع الذي أرجو الله تعالى له القَبول، إذ بذلت فيه أقصى ما وسعني من جهد، على الرغم من شدّة الضنك ولأواء الحال، فإن وُفّقتُ فلله تعالى الفضلُ والمنّة، وإن كان غير ذلك فمنّي، وحسبي أني حاولت وبحثت، لكنّ الإنسان هو الإنسان، وشأنه نسيانٌ وتقصيرٌ، عفوك اللهم وغفرانك فإني لما أنزلت إليّ من خيرٍ فقير.

❑ ❑ ❑



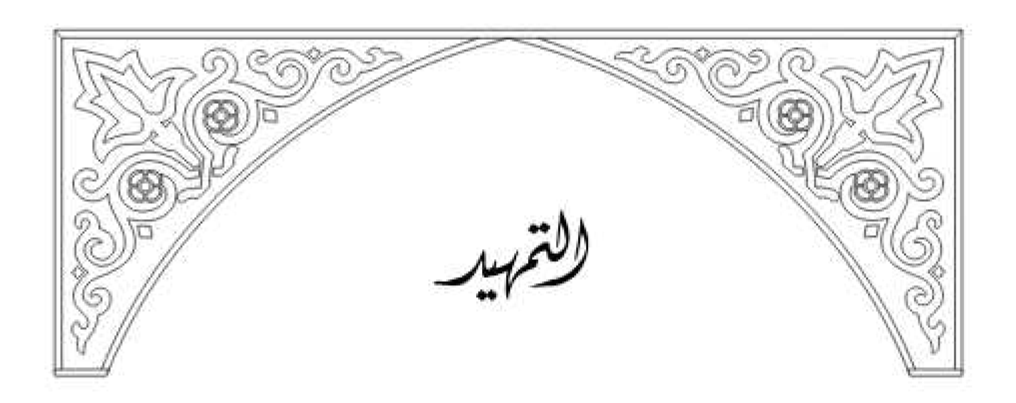
التمهيد

وفيه:

* نشأة التصوّف الفلسفي وأُطره.

* المرحلة الوسطى في تكون فلسفة التصوف (مرحلة الانتشار).

* المرحلة الأخيرة في نضج التصوف الفلسفي (مرحلة الاكتمال).



التمهيد

يُعدُّ التصوف الأندلسيُّ امتداداً طبيعيّاً للتيَّارات الفكرية والأدبية التي كانت تتوزع في أقطار العالم الإسلامي، فعوامل تشكّله وبلورته ونضجه عوامل مشتركة بين أقطاب التصوف وروّاده شرقاً وغرباً، مع تمايز أساليبهم واختلاف مناهجهم مدارس وفرادى، شأنه شأن أنواع الفنون التي شاعت في تلك الحقبة، مع احتفاظ كل بقعةٍ بسماتها وخصائصها.

وإذا كان التصوف يدور في عالم النفوس والأرواح، فمن الطبيعي أن تندثر الحدود لتنقّلاته، بغضِّ النَّظر عن زمانٍ ومكانٍ وعرقٍ ولغةٍ، وبما أنه فنٌّ أدبيٌّ في تجلياته، وعقديٌّ في منهجه، وفلسفيٌّ في تأملاته، فلا بد أن تكون له منطلقات تؤسس له، وروافد تغذيه، ومقومات تساعد في نضجه واكتماله، متدرجاً من تجارب زهديةٍ، إلى تصوفٍ أخلاقيٍّ سلوكيٍّ، ثمّ فلسفيٍّ وجوديٍّ.

ويُعدُّ الششتري من أقطاب التصوف الوجودي، ومن أهل الوحدة المطلقة[1] بيد أن هذه المرحلة من تصوفه كانت وليدة مرحلة سابقة عليها، تسمى مرحلة البدايات بطابعها المعتدل.

---

(١) يُنظر: روضة التعريف بالحب الشريف، لسان الدين بن الخطيب، ت: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، د. ط، ص٦٠٢.



نشأة التصوّف الفلسفي وأُطره

إن معرفة التصوف الفلسفي تقتضي معرفة التصوف المعتدل الذي نشأ منه؛ ابتغاء تحديد معالمه وأصوله؛ من أجل تجاوز الصعوبات الناشئة عن التعامل مع نصوص صوفية فلسفية وجودية لا يمكن التعامل معها إلا بوضعها في إطارها الكلي، وبما أن التصوف الأوليّ هو مرحلةٌ من مراحل التصوف الفلسفي، وسابقٌ له، وأسٌّ من أسسه النظرية، فلا بد أن يكون له روافد غذته، وعوامل ساعدت في تكوينه وبلورته أيضاً، لأن هذه المراحل أثر بعضها فيما تلاها من المراحل، إلى أن وصل إلينا ما يسمى بالتصوف الفلسفي؛ ولذا فإن البحث يقتضي تبيّن تلك المراحل للكشف عن خصائص كل مرحلة.

إن البحث في مرحلة التصوف الفلسفي الأولى ما زالت مدار جدلٍ وموطن خلافٍ بين الباحثين، فبين باحثٍ يرى التصوف إسلامي النشأة، وآخر يراه وافداً على الثقافة الإسلامية من روافد هندية وفارسية ويهودية ومسيحية[1]، فمن المستشرقين من ذهب إلى جعل التصوف من مصدرٍ فارسي، ودليله في ذلك: أن كثيراً من مشايخ الصوفية الكبار ظهروا في الشمال من إقليم خراسان، وأن بعض

(١) يُنظر: التصوف الإسلامي الطريق والرجال، د. فيصل بدير عون، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، د. ط، ١٩٨٣، ص٦٣.

مؤسسي فرق التصوف الأوائل كانوا من أصل فارسي، ومنهم المستشرق دوزي[1] (DOZY)، إذ يرى أن التصوف كان قبل الإسلام في فارس، وأنه جاء إلى فارس من الهند، ففكرة صدور كل شيء عن الله، والقول إن العالم لا وجود له في ذاته، والموجود الحقيقي هو الله، كل ذلك قد ظهر في فارس منذ أحقاب بعيدة، وكل هذه المعاني هو ما يفيض به التصوف الإسلامي ذاته[2].

وهناك طائفة أخرى من المستشرقين رأوا أن مصدر التصوف مسيحي، مستندين إلى حجتين:

الأولى: ما وجدوه من صلات بين العرب والمسيحيين في الجاهلية والإسلام.

والثانية: تلك المشابهة التي تبدو بين حياة الزّهّاد الصوفية وتعاليمهم في الرياضة الروحية والخلوة، وبين ما يقابل هذا في حياة المسيح عليه السلام، والرهبان وطرائقهم في العبادة والملبس، ومن هؤلاء الذين ذهبوا هذا المذهب جولدزيهر[3]

---

(١) REINHART DOZY (١٨٢٠ ـ ١٨٨٣)، مستشرق هولندي، اشتهر بأبحاثه خصوصاً في تاريخ العرب في إسبانيا، وبمعجمه (تكملة المعاجم العربية)، أتقن الفرنسية والإنكليزية والألمانية والإيطالية، وأخذ في دراسة اللغة العربية وآدابها، يُنظر: موسوعة المستشرقين، د. عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٣، ص٢٥٩.

(٢) يُنظر: مدخل إلى التصوف الإسلامي، د. أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، د. ط، ص٢٦.

(٣) IGNAZ GOLDZIHER (١٨٥٠ ـ ١٩٢١)، ولد بمدينة اشتولفيسنبرج في بلاد المجر، قضى سنين دراسته الأولى في بودابست، ثم ذهب إلى برلين عام (١٨٦٩م)، وظفر بالدكتوراه عام (١٨٧٠م)، أرسلته وزارة المعارف المجرية في بعثة دراسية في =

(GOLDZIHER) وغيرهم[١].

وهؤلاء الدارسون ليسوا بِدَعاً من القول في هذه القضية، فقد سبقهم إلى ذلك أبو الريحان البيروني[٢] (٤٤٠هـ) فهو أول من أشار إلى مظاهر التشابه بين المذاهب الصوفية عند الهنود القدامى وصوفية الإسلام، إذ كان عالماً بعقائد الهنود وعلومهم ومذاهبهم الدينية والفلسفية، ومن أهم ما كتبه في ذلك كتابه (تحقيق ما للهند من مقولة، مقبولة في العقل أو مرذولة) فقد أشار إلى أوجه الشبه بين عقائد الهنود وحكمتهم، وأنظار اليونان وفلسفتهم من ناحية، وبين أفكار الصوفية المسلمين وأقوالهم وطرقهم وفلسفتهم من ناحية أخرى، وفكرة التأثر والتأثير هذه «**مسألة ما زال يعوزها الدليل المادي الذي لا شبهة فيه**»[٣].

= الخارج، ارتحل بعدها إلى الشرق، وأقام مدة في القاهرة، ثم سافر إلى سوريا وفلسطين، يُنظر: موسوعة المستشرقين، ص١٩٧ ـ ١٩٨.

(١) يُنظر: موسوعة المستشرقين، ص٢٧، ويُنظر أيضاً: الحياة الروحية في الإسلام، د. محمد مصطفى حلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، د. ط، ص٤٦ ـ ٤٧.

(٢) أبو الريحان البيروني: أحمد بن محمد البيروني (ت٤٣٠هـ)، دخل بلاد الهند، وتعلم لغتهم، وأقام بينهم، واقتبس علومهم، وكان حسن الحاضرة، طيب العشرة، ومن تصانيفه كتاب (الجماهر في الجواهر)، يُنظر: الوافي بالوفيات، لصلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ج٨، ص٩١ ـ ٩٢.

(٣) الحياة الروحية في الإسلام، ص٤٠.

ومن المستشرقين من جعل التصوف وليد التأثر بالفكر اليوناني، فصدور التصوّف عن الأصل الهندي مرفوض، ومنهم من بيّن المشابهة بين الأفلاطونية الحديثة[١] والتصوف الإسلامي فـ «**إذا نظرنا إلى الظروف التاريخية التي أحاطت بنشأة التصوّف بمعناه الدقيق، استحال علينا أن نردّ أصله إلى عامل هندي أو فارسي، ولزم أن نعدّه وليداً لاتحاد الفكر اليوناني والديانات الشرقية**»[٢].

إن البحث في مصادر التصوّف الخارجي أصبح «**منهجاً وتقليداً لدى المستشرقين، ولا ريب أن هذا التقليد ينطوي على قيمة تاريخية بالغة، بشرط ألا تصرفنا العناية به عن حقيقة أساسية، وهي أن العقل الإنساني يتمتع بفردية مستقلة... ولا يمكن لفكرة ما أن تستحوذ على روح شعب من الشعوب ما لم تكن ـ على نحو ما ـ ملكاً خاصاً لهذا الشعب، وربما استطاعت المؤثرات الخارجية أن توقظ روح شعب من سباتها العميق، لكن تلك المؤثرات لا تستطيع أبداً أن تخلق تلك الروح من العدم**»[٣]، ولا تسمح حدود الدراسة بالاستطراد في معرض هذه

---

(١) هي اتجاه فلسفي يوناني، حاول وضع فلسفة دينية، قائمة على أصول أفلاطونية جامعة لعناصر من مذاهب مختلفة يونانية وشرقية، وهي المدرسة التي تأسست من قبل أتباع أفلوطين (٢٠٥ ـ ٢٧٠م)، الذي طور الأفلاطونية الأولى، وجمع بينها وبين الرواقية والمشائية والفيثاغورثية، وكانت جهوده عبارة عن تطوير آراء فيلون اليهودي الذي جمع هذه الفلسفات، وأحكم بينها، وأهم أعلام هذه المدرسة، فرفوريوس، وأميليوس، وبرقلس، وهم تلاميذ أفلوطين، يُنظر: تاريخ الفلسفة اليونانية، د. ماجد فخري، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩١، ص١٨٥ ـ ٢٠٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٢.

(٣) تطور الفكر الفلسفي في إيران، محمد إقبال، ت: حسن محمود الشافعي، الدار الفنية =

الإشكالية على الرغم من أهميتها.

ومن الباحثين من أنكر المؤثرات والعوامل الخارجية في تكوين التصوف الإسلامي، ورأى أن التصوف نما وازدهر في ربوع الثقافة الإسلامية، وليس الأمر إثباتاً لهذه النظرة أو تلك، إذ من الصعب تحديد الوجه الصحيح في ذلك.

فهناك العديد من الباحثين الذين عادوا بالتصوف إلى معالمه الأولى، والمتمثّل بتيار الزّهد، فهو اللبنة التي أرست دعائم التصوف وطرائقه ومذاهبه، لأن التصوف «**من العلوم الشرعية الحادثة في الملة، وأصله أن طريقة هؤلاء القوم، لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين ومن بعدهم، طريقة الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاماً في الصحابة والسلف. فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة**»[1].

وتدور مادة زهد في اللغة العربية حول الإعراض عن الدنيا، فابن منظور[2]

= للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩، ص٨١.

(١) مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٩، ٢٠٠٦، ص٣٨١.

(٢) هو محمد بن مكرّم بن علي بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، جمال الدين أبو الفضل، ولد عام (٦٣٠هـ)، صاحب (لسان العرب) الذي جمع فيه بين التهذيب والمحكم والصحاح وحواشيه والجمهرة والنهاية، اختصر كثيراً من كتب الأدب المطوّلة كالأغاني، والعقد، والذخيرة، خدم في ديوان الإنشاء، روى عنه السبكي والذهبي، وكان عارفاً =

يـرى أن الزهد ضد الرغبـة والحرص على الدنيا، والزهادة في الأشياء كلها ضد الرغبة[١]، وقد كان هذا التيار محبباً إلى السلف من هذه الأمة، فالحسن البصري[٢] يقول: «**رحم الله عبداً جعل العيش واحداً فأكل كسرة، ولبس خلقاً، ولزق بالأرض، واجتهد في العبادة، وبكى على الخطيئة، وهرب من العقوبة، ابتغاء الرحمة، حتى يأتيه أجله وهو على ذلك**»[٣].

= بالنحو واللغة والتاريخ والكتابة، مات في شعبان عام (٧١١هـ)، يُنظر: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٩، ج١، ص٢٤٨، ويُنظر أيضاً: الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، لشهاب الدين أحمد بن علي، الشهير بابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، ج٤، ص٢٦٢ ـ ٢٦٣.

(١) يُنظر: لسان العرب، لابن منظور، تحقيق: محمد هاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مادة (زهد).

(٢) هو الحسن بن يسار البصري، أبو سعيد، من كبار التابعين، الإمام العابد، حبر الأمـة في زمانه، ولد في البصرة عام (٢١هـ)، ولقي عدداً من كبار الصحابة رضوان الله علـيهم، قال عنه ابن سعيد: كان جامعاً، عالماً، رفيعاً، فقيهاً، حجةً، عابداً، ناسكاً، كثير العلـم، فصيحاً، جميلاً، وسيماً، توفي في البصرة عام (١١٠هـ)، يُنظر: حليـة الأوليـاء وطبقـات الأصـفياء، للحـافظ أبي نعـيم أحمـد الأصـفهاني (ت٤٣٠هـ)، دار الكتـب العلميـة، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ج٢، ص١٣١ ـ ١٣٢، ويُنظر أيضاً: العبر في خبر مـن غـبر: لمحمد بن أحمد الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسـيوني زغلـول، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، ج١، ص١٠٣ ـ ١٠٤.

(٣) كتاب الزهد الكبير، للإمام أبي بكر أحمد بن الحسين البيهقي (ت٤٥٨هـ)، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الجنان، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٦٥.

وأصل الزهد يكون في الرضا عن الله[١]، وقد وُلِدَت بذور هذه الحركة الممتدة في الزمن مع الرعيل الأول من صحابة النبي ﷺ، فهو أول من تمثّل قوله تعالى: ﴿وَٱصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ ٱلَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُم بِٱلْغَدَوٰةِ وَٱلْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُۥ ۖ وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَلَا تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُۥ عَن ذِكْرِنَا وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُ وَكَانَ أَمْرُهُۥ فُرُطًا﴾[الكهف: ٢٨].

فالتصوف ابن البيئة المحلية ونتيجة بدهية للزهد الذي كان عليه الرسول ﷺ[٢].

وقد امتد هذا التيار إلى العصور اللاحقة، وفي أماكن مختلفة، ومع دخول المسلمين إلى الأندلس تشكّل ملمحٌ أساسي من ملامح التاريخ الإسلامي، وكان من الوافدين إلى الأندلس عدد غير قليل من الزهّاد[٣]، منهم من أتى من المشرق،

---

(١) العقد الفريد، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط٢، د. ت، ج٣، ص٢١٠.

(٢) يُنظر: صفوة التصوف، لمحمد بن طاهر بن أحمد بن أبي الحسن الشيباني، أبو الفضل المقدسي، المعروف بابن القيسراني (ت٥٠٧هـ)، تحقيق: غادة المقدم عدرة، دار المنتخب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٨٠.

(٣) منهم:

- حنش بن عبد الله الصنعاني: (ت١٠٠هـ)، كان إذا فرغ من عشائه وحوائجه وأراد الصلاة من الليل أوقد المصابيح، وقرب إناء فيه ماءٌ؛ فكان إذا وجد النعاس استنشق الماء، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ابن الفرضي (أبو الوليد عبد الملك بن محمد بن يوسف الأزدي ت: ٤٠٣هـ)، اعتناء: السيد عزت =

ومنهم من قدم من المغرب[1]، هذه المرحلة اصطُلح عليها ـ كما حددها الباحثون ـ

= العطار الحسيني، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٨، ج١، ص١٤٨ ـ ١٤٩، ويُنظر أيضاً: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، للحميدي، أبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأزدي (ت٤٨٨هـ)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ١٩٦٦، ص٢٠١ ـ ٢٠٣.

ـ النُّعمان بن عبد الله بن النُّعمان الحضرمي: كان من أزهد الناس، وكان يتصدّق بعطائه كلّه حتى لا يبقى معه شيء، ولا عليه ثوبٌ ولا إزارٌ، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج٢، ص١٥٥ ـ ١٥٦، ويُنظر أيضاً: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص٣٥٨.

ـ فَرْقَد بن عبد الله الجرشي: من أهل سَرَقسطة، كان عالماً زاهداً، ويقال: إنّه مجاب الدَّعوة، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج١، ص٣٩٥ ـ ٣٩٦، وفي الجذوة أنه فرقد بن عون أو عوف، يُنظر: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص٣٢٨.

ـ زياد بن عبد الرَّحمن اللخْمي: المعرُوف بزياد شَبْطون (ت٢٠٤هـ)، وكان هشام بن الحكم يقول: صحبت الناس وبلوتهم فما رأيت رجلا يسرّ من الزهد أكثر مما يظهر إلا زياد بن عبد الرحمن، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج١، ص١٨٢ ـ ١٨٣، ويُنظر أيضاً: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص٢١٨.

ـ عفان بن محمد: (ت ٣٠٧هـ)، يكنى أبا عثمان، كان زاهداً عابداً، كثير التلاوة للقرآن، صائماً أكثر دهره، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج١، ص٣٥٣ ـ ٣٥٤.

(١) الزهاد والمتصوفة في بلاد المغرب والأندلس حتى القرن الخامس الهجري، د. محمد بركات البيلي، دار النهضة العربية، القاهرة، د. ط، ١٩٩٦، ص١١٧.

بمرحلة الزهد، «**فقد كان هناك أفراد من المسلمين أقبلوا على العبادة بأدعية وقربات، وكانت لهم طريقة زهدية في الحياة تتصل بالمأكل والملبس والمشرب**»[(١)]. بدأت هذه المرحلة تنمو وتزدهر ومع تطور الحياة تحولت إلى تصوف متأثر بالأفكار الفلسفية[(٢)] فبعد أن كان الزهد فردياً، يقتنع السالك بالعبادة ويجدُّ في النجاة بنفسه طمعاً في الجنة، إلى أن بزغ القرن الثالث للهجرة، إثر التطورات المتعددة، الاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي دخلت إلى الأندلس، وقد خرج الزهاد عن «**عزلتهم واجتهدوا في دعوة الناس إلى سلوك طريقهم، وجعلوا يعظون الناس، فصار لهم مريدون وأتباع**»[(٣)] وفي هذه المرحلة بدأت تظهر الفروق الواضحة بين الزهد وأقطابه، والتصوف وقومه، وأخذ ذلك يظهر في جماعات[(٤)].

---

(١) مدخل إلى التصوف الإسلامي، ص١٧.

(٢) يُنظر: الزهد في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، د. ط، ص٥.

(٣) تاريخ الفكر الأندلسي، آنخل جنثالث بالنثيا، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، د. ط، ص٣٢٦.

(٤) من أوائل الذين تكونت على أيديهم جماعات الزهد:

- أصبغ بن مالك بن موسى (٢٩٩هـ)، كان عابداً، زاهداً، يجتمع إليه أهل الزهد والفضل ويسمعون منه، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج١، ص٩٥.
- محمد بن أحمد بن عبد الملك بن سلام: معتق الإمام هشام بن عبد الملك بن عبد الرحمن المعروف بابن الزراد، من أهل قرطبة، وكان الزهدُ وأمرُ المحتسبة وأخبارُ العباد أغلبُ عليه من العلم، حدث وسمع الناس منه كثيراً، يُنظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٢٧.

ومن أهم أقطاب هذه المرحلة التي تميزت ببدء اصطدام الزهاد بالفقهاء الذين رأوا في نهجهم ما هو خارج عن النظرة المالكية للدين:

ـ ابن مسرة الجبلي (٢٦٩ ـ ٣١٩هـ): وهو محمد بن عبد الله بن مسرّة بن نجيح، من أهل قرطبة، يكنى بأبي عبد الله، ويكاد يُجمِعُ من ترجم له على أنه من أوائل متصوفة الأندلس ذي النزعة الفلسفية الكلامية، ومن أهم فلاسفة الأندلس وأبعدهم أثراً في حركة التصوف الفلسفي الأندلسي الذي أثرت تعاليمه في جميع الصوفية الأندلسيين الذين مزجوا التصوف بالفلسفة، وقد تلقى عن أبيه وصديق أبيه محمد بن وضاح[١] علومه الأولى في مختلف الفنون التي عرفها العصر، كما يُعدُّ ابن مسرّة من أوائل من تكونت على أيديهم جماعات اتخذت الطابع المدرسي إطاراً لأفكارها، إذ كان على طريقة من الزهد والعبادة بسق فيها، وله تدقيق في غوامض إشارات الصوفيّة، وعلى الرغم من أنّ تعاليمه لاقت استحسان بعض الناس الذين بلغوا به مبلغ الإمامة في العلم والزهد، إلا أنها عورضت من طرف فقهاء عصره، واتُّهِمَ بأنه ينشر بين تلامذته سرّ آراء المعتزلة[٢] ومسائلهم، ولما ضاق المجال به نتيجة تلك التهم، اضطر لترك موطنه الأساس قرطبة، وبقي بالمشرق مدة، فاشتغل بملاقاة أهل الجدل، وأصحاب الكلام والمعتزلة، لكنه لم يلبث أن عاد إلى موطنه

---

(١) يكنى أبا عبد الله، توفي في أوائل شوال عام (٣٦٣هـ)، وكان رجلاً صالحاً، زاهداً، وكان يكتب المصاحف، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج٢، ص٧٥.

(٢) المعتزلة: هم أتباع مدرسة واصل بن عطاء الكلامية، وهم الذين تابعوه في الأصول الخمسة، وقالوا: إن القرآن مخلوق، تُنظر ترجمتهم في: الفرق بين الفرق، لعبد القاهر البغدادي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص٧٦.

إبّان رحلته إلى المشرق إذ تفرّغ للدرس والكتابة، فذاعت تعاليمه من خلال كتبه، وكانت موضع حملة الفقهاء عليه[1].

ـ العوامل التاريخية والفكرية في تكوين مدرسة ابن مسرة:

عَرفَ المجتمعُ الأندلسي ما بين نهاية القرن الثالث الهجري ومنتصف القرن الرابع الهجري تطوراً ملحوظاً في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية، إذ بدأ الاهتمام بتنظيم المرافق الإدارية، وتشجيع التجارة، والصناعة، والاهتمام بالكتب، كما بدأ الاهتمام بالعلوم والآداب والفنون[2]، وشهدت هذه المرحلة

---

(١) يُنظر: طبقات الأمم، للقاضي صاعد بن أحمد بن صاعد الأندلسي (٤٢٦هـ)، نشر: الأب لويس شيخو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، د. ط، ١٩١٢، ص٢١، ويُنظر أيضاً: الفصل في الملل والأهواء والنحل، لابن حزم الظاهري (٤٥٦هـ)، تحقيق: د. محمد إبراهيم نصر، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ج٥، ص٦٥ ـ ٦٦، ويُنظر أيضاً: أخبار العلماء بأخبار الحكماء، لجمال الدين أبي الحسن علي بن القاضي الأشرف يوسف القفطي (٦٤٦هـ)، مكتبة المتنبي، د. ط، ص١٣، ويُنظر أيضاً: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص٦٣، ويُنظر أيضاً: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المقّري التلمساني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ط، ج٣، ص٥٥٦، ويُنظر أيضاً: مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، تحت عنوان: المدرسة الشوذية في التصوف الأندلسي، عدد خاص بالأبحاث التي ألقيت في مؤتمر الحضارة الأندلسية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، من ٢٠ ـ ٢٣ آذار، ١٩٨٥ ـ ١٩٨٦، المجلد الثالث والعشرون، مدريد، ١٩٨٥ ـ ١٩٨٦، ص١٧٣ ـ ١٧٤.

(٢) يُنظر: حضارة الغرب في الأندلس، ليفي بروفنسال، ترجمة: ذوقان قرقوط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ط، ص٦٩.

دخول الآراء الاعتزالية، والباطنية، والفلسفية، على الرغم من وجود المذهب المالكي الذي عدّ ما سواه من عقائد وأفكار من المذاهب بدعةً وضلالةً محرمة[١].

وكان دخول هذه الآراء والمعتقدات والاتجاهات الفكرية الجديدة إلى الأندلس من طرق عديدة ضمنياً أو علنياً عبر سنوات عديدة من الانفتاح على المشرق والمغرب[٢]، ومن هذه المعتقدات الفكرية التي كان لها أثرٌ في تأسيس العامل الفكري، وتأثيرٌ في بناء شخصية ابن مسرة:

أ ـ التّشيُّع. كان محمد بن عيسى القرطبي المعروف بالأعشى (ت٢٢١هـ) من أوائل دعاة التشيّع بالأندلس، فقد أدخل إلى الأندلس آراء وكيع بن جرّاح[٣] المحدّث الشيعي من اليزيدية ومؤلفاته، الذي كان يقتدي بسلوك علي

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص٦٨.

(٢) يُنظر: المرحلة الابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالغرب الإسلامي، ابن مسرة ومدرسته، د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص٣٠.

(٣) وكيع بن الجراح بن مليح بن عدي، من أهل الكوفة، كنيته أبو سفيان، ولد عام (١٢٩هـ)، قال عنه أحمد بن حنبل: ما رأيت أحداً أوعى منه ولا أحفظ، سمع إسماعيل بن أبي خالد، والأعمش، والثوري، وابن عون، روى عنه ابن المبارك، ويحيى بن آدم، توفي في طريق مكة عام (١٩٧هـ) يوم عاشوراء، يُنظر: الثقات، لمحمد بن حبان بن أحمد أبو حاتم التميمي البستي، تحقيق: السيد شرف الدين أحمد، دار الفكر، ط١، ١٩٧٥، ج٧، ص٥٦٢، ويُنظر أيضاً: كتاب التاريخ الكبير، للحافظ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (٢٥٦هـ)، د. ط، قسم٢، ج٤، ص١٧٩، ويُنظر أيضاً: تجريد الأسماء والكنى المذكورة في كتاب المتفق والمفترق للخطيب البغدادي، لعبيد الله ابن علي بن الفرّاء البغدادي (٥٨٠هـ)، تحقيق: د. شادي بن محمد آل نعمان، مركز النعمان للبحوث =

ابن أبي طالب[١]، وقد أمر عبد الرحمن بن الحكم[٢] سنة ٢٣٧هـ بصلب رجل من المعلمين من أهل شرق الأندلس؛ لتكلّمه في الدين بآراء جديدة ذات طابع باطني، مثل ادعاء النبوة، وتأوّل القرآن على غير تأويله، وقد تبعه في ذلك كثير من الناس[٣]، ويذكر التاريخ بعض ثورات التشيع في الأندلس، ومنها ثورة البربر، وثورة المولدين[٤]، ومن أهمّ المبادئ التي اتّسمت بها حركة التشيع في الأندلس إمكان اكتساب النبوة والولاية، كما أنها تعتمد تأويل القرآن لترسيخ أفكارها[٥]، وهذه الآراء سيكون لها صدىً في عقيدة ابن مسرّة وفكره و«**تُعدّ**

= والدراسات الإسلامية وتحقيق التراث والترجمة، صنعاء، ط١، ٢٠١١، ج١، ص١٣٤.

(١) يُنظر: التشيع في الأندلس إلى نهاية ملوك الطوائف، محمود علي مكي، صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، العدد ١ ـ ٢، المجلد٢، ١٩٥٤، ص١٠٤.

(٢) عبد الرحمن بن الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الأموي، أبو المطرف، ولد في طليطلة عام (١٦٧هـ)، بويع بقرطبة عام (٢٠٦هـ) بعد وفاة أبيه بيومٍ واحدٍ، وكان محمود السيرة عادلاً جواداً، له نظر في العقليات، ويقيم للناس الصلوات، توفي في عام (٢٣٨هـ)، يُنظر: العبر في خبر من غبر، ج١، ص٣٣٦، ويُنظر أيضاً: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ص١٠.

(٣) يُنظر: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، لابن عذاري المَرّاكُشيّ، تحقيق: ج. س. كولان، و إ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ج٢، ص٩٠، ويُنظر أيضاً: تاريخ الفكر الأندلسي، ص٣٢٥.

(٤) يُنظر: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج٢، ص٨٩ ـ ٩٠، ١١٤.

(٥) يُنظر: المصدر نفسه، ص٢٢٦ ـ ٢٢٧.

العقيدة الباطنية الشيعية واحدة من مكوناته المتعددة»[١].

ب ـ **الاعتزال**. حمل التشيع الذي دخل الأندلس بين طياته كثيراً من المبادئ الاعتزالية؛ لاشتراك المذهبين في العديد من المسائل، مثل القول بخلق القرآن، ونفي الرؤية، وتأويل مسائل الحياة الأخرى تأويلاً مجازياً، كالميزان، والصراط[٢]، وهذه المبادئ الاعتزالية الأساسية في فهم شؤون العقيدة، واتباع مناهج التأويل، والقول بحرية الإرادة قد أسهمت «**في بلورة النظام الفكري العرفاني**»[٣]، وممن عُرف بنزعته الاعتزالية في هذه المرحلة طبيب رحل إلى المشرق في القرن الثالث الهجري، وحضر مجالس الدرس في العراق، وعاد إلى بلده قرطبة، لينشر بين أهلها كتب الجاحظ[٤] وآرائه، وممّن اتبع آراء هذه الشخصية الاعتزالية شيخان من

(١) المرحلة الابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالغرب الإسلامي، ص٣٤.

(٢) يُنظر: تاريخ فلسفة الإسلام في القارة الإفريقية، د. يحيى هويدي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ط، ١٩٦٥، ص٥٦ ـ ٥٧.

(٣) المرحلة الابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالغرب الإسلامي، ص٣٥.

(٤) عمرو بن بحر الجاحظ (١٦٣ ـ ٢٥٥هـ)، كان بحراً من بحور العلم، رأساً في الكلام والاعتزال، له تصانيف كثيرة، منها: الحيوان، والبيان والتبيين، وسحر البيان، والبخلاء، والمحاسن والأضداد، تُنظر ترجمته في لسان الميزان، للإمام الحافظ شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، اعتناء: عبد الفتاح أبو غدة، مكتبة المطبوعات الإسلامية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ج٦، ص١٨٩ ـ ١٩٢، ويُنظر أيضاً: الأعلام، لخير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي الدمشقي، دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢، ص٧٤.

أهل قرطبة هما: (أحمد بن عبد الله الحبيبي ت٣٣٣هـ)[١]، و (أبو وهب عبد الأعلى ابن وهب القرطبي ت٢٦١هـ)[٢] الذي كان على اطلاع واسع بكتب المعتزلة وفلسفة المتكلمين، كما كان يُنسب إلى القدر، ويذهب إلى أن الأرواح تُخلد ولا تموت[٣].

لكن أهم شخصية ظهرت في هذه المرحلة من تاريخ الاعتزال الأندلسي (خليل بن عبد الملك بن كليب) المعروف بخليل الفضلة[٤]، وقد جرى حوار[٥]

---

(١) يكنى بأبي القاسم، أحمد بن عبد الله بن محمد بن مبارك بن حبيب بن عبد الملك بن الوليد ابن عبد الملك بن مروان من أهل قرطبة، يعرف بالحبيبيّ، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج١، ص٤٥.

(٢) كان عبد الأعلى رجلاً عاقلاً، حافظاً للرأي، مشاركاً في علم النحو واللغة، متديناً زاهداً، يُنظر: المصدر نفسه، ص٣٢٣ ـ ٣٢٤.

(٣) يُنظر: تاريخ الفكر الأندلسي، ص٣٢٤.

(٤) خليل بن عبد الملك بن كليب، من أهل قرطبة، وكان مشهوراً بالقدر لا يستتر به، وقد أحرقت كتبه بعد موته من قبل جماعة من الفقهاء، إلا ما كان فيها من كتب المسائل، يُنظر: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، ج١، ص١٦٥ ـ ٦٦.

(٥) نصّ الحوار: قال بقيّ بن مخلّد أسألك عن أربع، فقال ما هي؟ قال: ما تقول في الميزان؟ قال: عدل الله، ونفى أن تكون له كفّتان، فقال له: ما تقول في الصراط؟ فقال: الطريق، يريد الإسلام فمن استقام عليه نجا، فقال له: ما تقول في القرآن؟ فلجلج ولم يقل شيئاً، وكأنه ذهب إلى أنه مخلوق، فقال له: فما تقول في القدر؟ فقال: أقول: إن الخير من عند الله، والشرّ من عند الرجل، فقال له بقي: والله لولا حالة لأشرت بسفك دمك، ولكن قم فلا أراك في مجلسي بعد اليوم، يُنظر: المصدر نفسه، ص١٦٥.

بينه وبين عبد الرحمن بن مخلّد[١]، يُعطي فكرة عن ذلك الصراع الذي عرفه العصر بين العقلانية عامة والعقلانية الاعتزالية خاصة، وبعد خليل الفضلة ترسّخت معالم المذهب الكلامي في كثير من تلامذته الذين أشاعوه في الأوساط الاجتماعية وعلى رأسهم ابن مسرة.

ج ـ **الفلسفة**. إن الفلسفة لم تدخل الأندلس علناً؛ بسبب «**التشدّد الذي عرفه العصر ضدّ العلوم الدخيلة، ولو كانت مذاهبَ فقهيةً غير المذهب المالكي، وهذا ما أخّر انتشارها في الغرب الإسلامي**»[٢]، ومن القلائل الذين كانوا على اطلاع بعلم الكلام يحيى بن يحيى[٣] من أهل قرطبة، فقد كان بصيراً بالجدل وعلم

(١) عبد الرحمن بن مخلد بن عبد الرحمن بن أحمد بن بقي بن مخلد، أبو الحسن القرطبي، ولد عام (٣٥٨هـ)، سمع من أبيه، وأجاز له جدّه، وكان مليح الخط درباً بالقضاء، فقد تولى القضاء بطليطلة مرتين: الأولى بتقديم ابن أبي عامر، والثانية بتقديم الظافر إسماعيل ابن ذي النون، توفي عام (٤٣٧هـ)، يُنظر: الثقات ممن لم يقع في الكتب الستة، لأبي الفداء زين الدين قاسم بن الشُّودوني (٨٧٩هـ)، تحقيق: شادي بن محمد آل نعمان، مركز النعمان للبحوث والدراسات الإسلامية وتحقيق التراث والترجمة، صنعاء، ط١، ٢٠١١، ج٦، ص٣٠٧، ويُنظر أيضاً: الصلة، ج٢، ص٤٨٨ ـ ٤٨٩.

(٢) المرحلة الابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالغرب الإسلامي، ص٣٨.

(٣) هو يحيى بن يحيى بن كثير، الإمام الكبير، فقيه الأندلس، ولد عام (١٥٢هـ)، ارتحل إلى المشرق في أواخر أيام الإمام مالك فسمع منه الموطأ، وسمع من الليث بن سعد، وسفيان بن عيينة وغيرهم، ثم رجع إلى قرطبة بعلمٍ جمٍّ، وتصدَّر للاشتغال بالعلم فبَعُد صيته وانتفع الناس بعلمه وهديه وسمته، قال عنه ابن حزم: كان مكيناً عند السلطان مقبول القول في القضاة، كانت وفاته في شهر رجب عام (٢٣٤هـ)، يُنظر: وفيات الأعيان وأنباء =

الكلام، ولعلّ ما يسوّغ قلّة المتعلمين للفلسفة: أن الأندلس قبل الفتح الإسلامي كانت قفراً من أي علم وفلسفة [١]، وابن مسرّة من أولئك القلائل الذين كان لهم حظّ لا بأس به في الفلسفة، وقد ذكر الباحثون القدماء والمحدثون تأثر ابن مسرة الشديد بالفلسفة المنسوبة إلى إمبذوقليس[٢] فقد بيّن صاعد الأندلسي[٣]

= أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان (٦٨١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ط، ج٦، ص١٤٣ ـ ١٤٤، ويُنظر أيضاً: سير أعلام النبلاء، للإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ج١٠، ص٥١٢.

(١) يُنظر: طبقات الأمم، ص٦٢.

(٢) يقول صاعد الأندلسي عنه: فأما أمبذوقليس فكان من زمان داود عليه السلام، وكان قد أخذ الحكمة عن لقمان بالشام، ثم انصرف إلى بلاد اليونان، فتكلم في خلق العالم بأشياء تقدح ظواهرها في أمر الميعاد، فهجره لذلك بعضهم، يُنظر: طبقات الأمم، ص٢١.

(٣) صاعد بن أحمد بن عبد الرحمن بن محمد بن صاعد التغلبي، قاضي طليطلة، ولد بالمرية عام (٤٢٠هـ)، يكنى بأبي القاسم، استقضاه المأمون يحيى بن ذي النون بطليطلة، وكان من أهل المعرفة والذكاء والرواية والدراية، من مصنفاته: طبقات الأمم، وصوان الحكمة في طبقات الحكماء، توفي بطليطلة وهو قاضيها في شوال عام (٤٦٢هـ)، يُنظر: الصلة، ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك (٥٧٨هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ج١، ص٣٧١، ويُنظر أيضاً: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، للضبّي (٥٩٩هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ج٢، ص٤١٧، ويُنظر أيضاً: هدية العارفين بأسماء المؤلفين والمصنفين، إسماعيل باشا البغدادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، ١٩٥١، ج١، ص٤٢١.

أنه كان «**كلفاً بفلسفته دؤوباً على دراستها**»[١] ومن تلك الآراء التي أثّرت في فلسفة ابن مسرة الصوفية أنه من أوائل من قال بالجمع بين معاني صفات الله، وأنها كلها تؤدي إلى شيء واحد، وأنه إن وصف بالعلم فهو الواحد بالحقيقة الذي لا يتكثّر بوجهٍ بخلاف سائر الموجودات[٢]، وهذه الفكرة ستكون في مراحل تطور التصوف الفلسفي ونضجه متمثلة في أذهان الصوفية الوجوديين، والواقع أن «**مذهب ابن مسرة هو تركيب عجيب لعدة آراء فكرية وعقائدية مختلفة، أو هو تلفيق بين اتجاهات نظرية متباينة**»[٣] وهو ما سنجد صداه في أطوار تكون التصوف الفلسفي اللاحق.

* * *

(١) المصدر السابق، ص٢٧.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه، ص٢٧ ـ ٢٨.

(٣) المرحلة الابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالغرب الإسلامي، ص٦٩.



المرحلة الوسطى في تكوّن فلسفة التصوف (مرحلة الانتشار والذيوع)

تُعدُّ هذه المرحلـة مع سابقتها سلسلةَ تطوّرٍ في معراج التصـوف الفلسفي، فهي مرحلة بَنَت دعائمها على أركان المرحلة الأولى، وفي الآن نفسه مهدت لمرحلةٍ ما بعدها وقدّمت لها، فقد انمازت هذه المرحلةُ عن سابقتها بكونها أصبحت أكثرَ وضوحاً ودقّةً في قضايا التصوف الفلسفيّ، فـ «**ظهور التصوف في الأندلس كان نتيجة التصاعد الذي ألمّ بالعوامل المسببة للزهد**»[1]، وهذا لا يعني صهر الأفكار السابقة ودمجها في إطارها الفكري، فكما أن الفن الزهدي لم يُلغ الفن الديني، فالشأن ذاته مع الفـن الصوفي الذي لم يُلغ الفن الـزهدي، بل بنى علـيه وطوّر مضمونـه وأفكاره، بل إنه استمد قوّته من قيمه، واستعان به في تطوير قضاياه، وأرسى وجوده على أسسه، والفصل بين هذه المراحل هو «**فصل تقتضيه سلامة المنهج، ويقوم على الفصل بين الموضوعات التي عالجتها الفنون الشعرية**»[2].

ـ الإطار الزمني لهذه المرحلة وخصائصها؟

امتدت هذه المرحلة من نحو (٤٥٠هـ إلى ٥٦٠هـ)، وقد مر التصوف بمرحلة

---

(١) الزهاد والمتصوفة في بلاد المغرب والأندلس حتى القرن الخامس الهجري، ص١٧٤.

(٢) التصوف في الشعر العربي والإسلامي، نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، عبد الحكيم حسان، دار العرب، دمشق، د. ط، ٢٠١٠، ص٢٣٦.

انتقالية مهمة، «**من الطور الابتدائي الساذج... إلى قيام أهم مركز صوفي في المرية**»[(١)].

وتجدر الإشارة هنا إلى قيام بعض الباحثين بإثبات مدة زمنية خَفُتَ فيها التصوف، بل اختفت فيها الآراء الصوفية والفلسفية بعد الرعيني[(٢)] لكنها بقيت تعمل في السر، وذلك بسبب الظروف السياسية في عهد المنصور بن أبي عامر[(٣)] إذ خلق ظروفاً عصيبة على الفكر والمفكرين بمساندة الفقهاء المالكين، فقد أُخرجت كتب الفلسفة وتم إحراقها، كما أُحرِقت كتب ابن مسرّة وأتباعه[(٤)].

---

(١) التصوف الأندلسي، أسسه النظرية وأهم مدارسه، أ. د محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥، ص٧٥.

(٢) إسماعيل الرعيني، وصفه ابن حزم بأنه كان عند فرقته إماماً واجبةً طاعته، وكان من المجتهدين في العبادة، المنقطعين في الزهد، ثم أحدث أقوالاً سبعة فبرئ منه سائر المربوبيّة وكفّروه إلا من اتبعه منهم، فمما أحدث قوله: إن الأجساد لا تبعث أبداً، وإنما تبعث الأرواح، وكان يذهب إلى أن الحرام قد عمّ الأرض، وأنه لا فرق بين ما يكتسبه المرء من صناعة أو تجارة أو ميراث، أو ما يكتسبه من الرفاق، وإن الذي يحل للمسلم من كل ذلك قوته كيف ما أخذه، يُنظر: الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج٥، ص٦٦ ـ ٦٧.

(٣) محمد بن عبد الله بن عامر بن محمد أبي عامر بن الوليد بن يزيد بن عبد الملك المعافري القحطاني، أبو عامر، المعروف بالمنصور بن أبي عامر (ت٣٩٢هـ)، أمير الأندلس في دولة المؤيد الأموي، أصله من الجزيرة الخضراء، قدم قرطبة شاباً طالباً للعلم فبرع، يُنظر: الحلة السيراء، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبار (٦٥٨هـ)، تحقيق: د. حسين مؤنس، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥، ج١، ص٢٦٨، ويُنظر أيضاً: البيان المغرب، ج٢، ص٢٥٦، ويُنظر أيضاً: الأعلام، ج٦، ص٢٢٦.

(٤) يُنظر: التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص٧٦.

وليس من شأن البحث الغوص في تفصيلات هذه الحقبة ـ على الرغم من أهميتها ـ إلا أن بعض المصادر ذكرت بعض رجالاتها الذين يُعدّون حلقات أساسية في سلسلة التصوف، من أمثال: محمد بن شجاع الصوفي[١]، ويونس بن عبد الله محمد بن مغيث أبي الوليد[٢]، وعطية بن سعيد[٣]، وغيرهم، فهؤلاء الرجال هم من أعاد للحركة الفكرية الصوفية نشاطها، فلم تكد تنتهي هذه المرحلة حتى امتلأت الأندلس بأفكار التصوف ممثلة في العديد من رجالاتها. لكن على الرغم من انتشار هذه الأفكار في شتى بقاع الأندلس، إلا أن المركز المهم الذي سيكون له الأثر الفاعل في تطور التصـوف الفلسفي هو مركز مدينة المرية، فقد أصبحت «**مركزاً مهماً من مراكز الصوفية القائلين بوحدة الوجود بتأثير من آراء ابن مسرة**»[٤].

---

(١) محمد بن شجاع، أبو عبد الله، محدث أندلسي، قتل بالأندلس سنة (٣٠١هـ)، كان رجلاً صالحاً مشهوراً على طريقة قدماء الصوفية المحققين، يُنظر: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص٦١.

(٢) يونس بن عبد الله محمد بن مغيث، قاضي الجماعة بقرطبة، يعرف بابن الصفار، من أعيان أهل العلم، وكان زاهداً، يميل إلى التحقيق في التصوف، وله فيه مصنفات، ومن كتبه: كتاب المنقطعين إلى الله عز وجل، وكتاب المتهجدين، وكتاب التسبيب والتقريب، يُنظر: المصدر نفسه، ص٣٨٤ ـ ٣٨٥.

(٣) عطية بن سعيد بن عبد الله أبو محمد، أندلسي حافظ، (ت ٤٠٣هـ)، وكان يتقلد مذهب التصوف والتوكل، ويقول بالإيثار ولا يمسك شيئاً، وكان له حظ من الناس وقبول، المصدر نفسه، ص٣١٩.

(٤) المدرسة الشوذيـة في التصوف الأندلسي، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، ص١٧٤.

وقـد اكتسبت هذه الأهميـة الفكريـة في الغرب الإسلامي؛ بسبب مكانتها المهمة التي كانت تشغلها اقتصادياً وفكرياً واجتماعياً، لكونها أول موانئ الأندلس وأهمها، فهي مدينة الإسلام بحق[1].

ـ أهمُّ أقطابها ومدى تأثيرهم في نضج التصوف الفلسفي:

تُعدُّ المرية «**المدرسة الأم بالنسبة لجل المدارس الصوفية الفلسفية في الغرب الإسلامي**»[2]، وفيها نبغ أهم ممثلي المريويّة، وعلى رأسهم:

ـ ابن برّجَان الأندلسي (ت٥٣٦هـ): عبد السلام بن عبد الرحمن بن أبي الرجال، شيخ الصوفية، وكان من أهل المعرفة بالقراءات، وعلم الكلام، والتصوف، مع الزهد والاجتهاد في العبادة[3].

ومن أهم الآراء التي تركها وكان لها الأثر في نضج التصوف الفلسفي، تلك التي بثّها في مصنفيه: شرح أسماء الله الحسنى، وتفسير القرآن.

ففي مؤلفه الأول يبدو طابع التصوف واضحاً، مع زيادة العناية بتحقيق المسائل الكلامية[4]، ففي حديثه عن اسم الله تعالى (الشهيد) قال: «**التعبد باسم**

---

(١) يُنظر: تاريخ مدينة المرية قاعدة أسطول الأندلس، د. عبد العزيز سالم، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، د. ط، ١٩٨٤، ص٨٧ ـ ٨٨.

(٢) التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص٨٣.

(٣) يُنظر: سير أعلام النبلاء، ج٢٠، ص٧٢، ويُنظر أيضاً: هدية العارفين بأسماء المؤلفين والمصنفين، ج١، ص٥٧٠.

(٤) يُنظر: ابن برجان الأندلسي وجهوده في التفسير الصوفي وعلم الكلام، د. حسان =

الشهيد، فمما يجب عليك ـ وفقك الله ـ من التعبد بهذا الاسم الكريم بعد تحقق معرفته، حتى تشاهد علمه الدخول في أهل العدالة بكلية أسمائك، وصفاتك، ومعانيك كلها من أخلاقك وكلماتك وحركاتك... وإنما طريق ذلك أن تجعل نظرك عبرة، وصمتك فكرة، واستعن على هذا بقلة الطعم، وطول الصمت، وكثرة السهر، ومداومة الفكر...»[1]، ولا يخفى ما في هذا النص من مفردات التصوف وأصوله، فالحديث عن الأسماء والصفات والمعاني، وكذلك عن طرق الوصول، كل هذه المعاني والأفكار سيكون لها الأثر الأبرز في نصوص التصوف اللاحق.

ويقول أيضاً في اسم الله الأول والآخر والظاهر والباطن: «هذه جملة تشتمل بأركانها الأربعة على التوحيد أجمع، وإشارة باطنة إلى موجد واحد مشار إليه، كل مشار إليه سواه واقع تحت وجوده لاشتمال هذه الأركان الأربعة على معاني الوجود أجمعه، بكل حال وبكل وجه ومعنى، فهو الأول في أحديته بأولية هي صفته، وهو الآخر في أوليته بآخرية هي نعته، وهو الباطن في ظهور بباطنيته هي قربه، وهو الظاهر في باطنيته بظهوره هو علوه...»[2] فيُلحظُ من خلال هذا النص تمييزٌ بين الذات

= قاري، مجلة جامعة دمشق للعلوم الاقتصادية والقانونية، المجلد٢٣، العدد الأول، ٢٠٠٧، ص٤٠٧.

(١) مخطوط شرح الأسماء الحسنى، لأبي الحكم ابن برجان، ورقة ١٦٢ب ـ ١٦٣أ، نقلاً عن بحث ابن برجان الأندلسي وجهوده في التفسير الصوفي وعلم الكلام، د. حسان قاري، ص٣٨٦.

(٢) مخطوط: ترجمان لسان الحق المبثوت في الأمر والخلق، لابن برجان، ورقة ٣٠ FOL، =

الإلهية، أي الله كما هو في ذاته، وبين صفاته التي وصف نفسه بها، في تقسيم ازدواجي من أول وآخر، وظاهر وباطن، وهذا ما سيطبع التصوف اللاحق بطابع فلسفي، يقول الششتري في موشحته[1]:

يَـــا مَـــنْ بَـــدَا ظَـــاهِرْ حِـــينَ اسْـــتَتَرْ
واخْتَفَـــى بَـــاطِنْ لَمَّـــا ظَهَـــرْ
ظَهَـــرتَ لَمْ تُخْـــفَ عَـــلَى أحَـــدْ
فأَنْـــتَ هُ الواحـــدْ بِـــلَا أحَـــدْ
واحِـــدْ بِـــلَا ثَـــانِي تَحْقِيـــقْ خَـــبَرْ
مَـــا زَادْ عَـــلَى الواحـــدْ مِنَّـــكْ ظَهَـــرْ
إسْـــمَعْ تَـــرَى قَـــوْلِي قَـــوْلاً بَـــدِيعْ
لِمَـــنْ تَقُـــولْ إسـمعْ أنْـــتَ السَّـــمِيعْ
اللهْ هُـــوَ الوَاحِـــدْ بِـــلَا أخَـــرْ
مَـــا ثَـــمَّ شَيْ مِـــثْلِي وَاحِـــدْ أنَـــا

= نقلاً عن كتاب التصوف الأندلسي، محمد العدلوني الإدريسي، ص٨٦، مع ملاحظة أن عنوان المخطوط (لسان الحق المبتوت في الأمر والخلق) هو ذات كتابه: شرح أسماء الله الحسنى.

(١) ديوان أبي الحسن الششتري، شاعر الصوفية الكبير في الأندلس والمغرب، تحقيق: د. علي سامي النشار، دار المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٦٠، ص١٣٥.

إن التمييز الذي وُجد عند ابن برّجان بين الذات والصفات سيبدو واضحاً في مذهب وحدة الوجود في المرحلة اللاحقة، فالذات الإلهية لا اسم لها، بينما أسماؤه هي الصور التي يتجلى فيها، وهي أصل التجلي والفيض[1]، وفي مرحلة نضج التصوف الفلسفي تجلت الذات بعد انكشاف الغيوب عن قلب الششتري، فقال في قصيدته[2]:

[الرمل]

كَشَفَ المَحْبُوبُ عَنْ قَلْبِي الغِطَا ... وَتَجَلَّى جَهْرَةً مِنِّي إِلَيّ

لَمْ يُشَاهِدْ حُسْنَهُ غَيْرِي وَلَمْ ... يَبْقَ فِي الدَّيْرِ سِوَى المَشْهُودِ فِيّ

وجَلَا عَنِّيْ حِجَاباً كُنْتُه ... وَتَلَاشَى الكَوْنُ يَا صَاحِ لَدَيّ

أَيُّ حُسْنٍ مَا بَدَا إِلَّا لِمَنْ ... قَدْ طَوَى العَقْلَ مَعَ الكَوْنِ طَيّ

وَرَأَى الأَشْيَاءَ شَيْئاً وَاحِداً ... بَلْ رَأَى الوَاحِدَ وِتْراً دُوْنَ شَيّ

ومن الأمور التي ذكرها ابن برجان رأيُهُ في أهمية ما جاء به الأنبياء والرسل بالنسبة إلى العارفين من عباد الله، فيرى أن الحقيقة هي عين ما جاءت به الشريعة، إلا أنه يفصّل في مراتب العارفين فيقول: «**ومنهم من فضل الرسل والأنبياء ورأى لهم الحق لكن اعتقد أنهم إنما أرسلوا شارعين إلى من لم يصل إلى المعرفة... فإذا**

---

(١) يُنظر: فصوص الحكم، لمحي الدين بن عربي (٦٣٨هـ)، تعليق: أبو العلا عفيفي، دار إحياء الكتب العربية د. ط، ١٩٤٦، ج١، ص٤٩.

(٢) ديوان الششتري، ص٨٠.

وصل الواصل إلى درجة المعرفة فقد استغنى... ولو انكشف لهم الغطاء لرأوا أنهم في هذه المرتبة بمنزلة الأعور العين اليمنى»(١)، فمعرفة الله تعالى لم تكن قبله إلا معرفة أهل الحديث الذين يقولون إن معرفة الله لا تحتاج إلى استدلال، بل هي أمر فطري(٢)، لكن ابن برجان بيَّن أن المعرفة أمر ذوقي عرفاني، وهو مذهب أهل التصوف.

ـ **ابن العريف (ت ٥٣٦هـ)**: أحمد بن محمد بن موسى بن عطاء الله المعروف بابن العريف، من رجال صوفية المَرِيّة(٣)، وقد كانت طريقته الصوفية صدى بعيداً لآراء ابن مسرَّة الجبلي، كما كان لطريقته الأثر العميق فيمن أتى بعده، وكانت المرية في عهده مركزاً مهماً للتصوف، وفيها نبغ، ويُعدُّ ابن العريف الرجل الثاني بعد ابن برجان، فقد نحا منحاه في الدعوة إلى الالتزام بالكتاب والسنة(٤)، إلّا أن هذه الدعوة إلى الالتزام بالكتاب والسنة لم تكن إلا شعاراً يستر خلفها آراء الفلسفة الصوفية، سواء على المستوى الوجودي (الله، الكون، والعلاقة بينهما) أو على المستوى

---

(١) شرح الأسماء الحسنى، لأبي الحكم بن برجان، ورقة ١٢٤ب، نقلاً عن بحث ابن برجان الأندلسي وجهوده في التفسير الصوفي وعلم الكلام، د. حسان قاري، ص٣٩١.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه، ص٣٩٤.

(٣) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج١، ص١٦٨.

(٤) يُنظر: تاريخ الفكر الأندلسي، ص٣٦٩، ويُنظر أيضاً: تاريخ مدينة المريَّة، ص١٨٣، ويُنظر أيضاً: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين عصر الطوائف الثاني، د. عصمت عبد اللطيف دندش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص٥٧.

الأبستمولوجي العرفاني (المعرفة الذوقية الباطنية)[١].

ولعل المسوّغ لهذا الأسلوب الصوفي الباطني هو ما شهدته هذه المدة من أحداث سياسية تجلّت في ملاحقة المريدين ومراقبة تحركاتهم[٢].

ـ ومن أهم آراء ابن العريف التي أسهمت في نضج التصوف الفلسفي:

نهجه الباطني إذ يُعدُّ من أهم العوامل المؤثرة في إرساء دعائم التصوف الفلسفي، فطريقته لم تكن مقصودة لذاتها، بل لأمور خارجة عنها، تجلت في العوامل السياسية وآفاتها، لكنّ هذه الطريقة أصبحت فيما بعد مقصودة لذاتها، فالغموض الفلسفي أصبح من أهم دعائم التصوف الفلسفي، بل أصبح لا يخرج عن دائرته، وهذا ما جعل فنّهم لا يلقى قبولاً إلا لمن غاص في بحارهم، وفهم دقائق إشاراتهم، يقول الششتري مخمّساً قصيدة محي الدين بن عربي[٣].

[الوافر]

شَهِدْتُ حَقِيْقَتِي وَعَظِيْمَ شَأْنِي مُقَدَّسَةً عَنِ ادْرَاكِ[٤] الْعَيَانِ

فَقَالَ مُتَرْجِماً عَنِّي لِسَانِي «أَنَا القُرْآنُ وَالسَّبْعُ الْمَثَانِي

رُوحُ الرُّوحِ لاَ رُوحِ الأوانِي»

---

(١) يُنظر: التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص٩١.

(٢) يُنظر: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين عصر الطوائف الثاني، ص٦١ ـ ٧٥.

(٣) ديوان الششتري، ص٢٤٥ ـ ٢٤٦.

(٤) وصل همزة القطع هنا ضرورة.

أَنَـا فِي مَـسْتوَى عَـرْشِي قَـدِيمُ لِــذَا أَنِيَّتِـي العَظْمَـى نَـدِيمُ
وَفِي بَلْـوَى مَحَبَّـتِكُمْ أَهِـيْمُ «فُـؤَادِي عِنْـدَ مَعْلُـومِي مُقِـيمُ
يُناجِيـهِ وعِنْـدَكُمُ لِـسَانِي»

سَـتَرْتُ حَقِيْقَتِـيْ عَـنْ كُـلِّ فَهْـم بِـمَا أَظْهَـرتُ مِـنْ وسْـمٍ ورسْـمِ
فَإِنْ تَطْلُبْ تَرَى صِفَتِي مَعَ اسْمِي «فَلَا تَنْظُـرْ بِطَرفِـكَ نَحْـوَ جِسْمِي
وَعَـدِّ عَـنِ التَّـنَعُّمِ بِالمَغَـانِي»

وَلِلطِّلْـسَمِ فِي الكَـوْنَيْنِ كَـسِّرْ وَحَقِّـقْ سِرَّ مَعْنَـائِي وَحَـرِّر
وَلِلْمَـسْجُورِ مِـن بَحْـرِي فَفَجِّـر «وَغُصْ فِيْ بَحْرِ ذَاتِ الذَّاتِ تُبْصِـر
عَجَائِـبَ لَـيْسَ تَبْـدُو للعيـانِ»(١)

ويُعدُّ ابن العريف أوّلُ من فلسف حركة الحب الإلهي شعراً، كون هذا الحب

(١) نص ابن عربي:

أَنَـا القُـرآنُ وَالـسَّبْعُ المَثَـانِي وَرُوْحُ الـرُّوحِ لَا رُوح الأَوَانِي
فُـؤَادِي عِنْـدَ مَعْلُـومِي مُقِـيْم يُـشَاهِدهُ وَعِنـدَكُمُ لِـسَانِي
فَـلَا تَنْظُـر بِطَرفِـكَ نَحْـوَ جِـسْمِي وَعَـدِّ عَـنِ التَّـنَعُّمِ بِالمَغَـانِي
وَغُـصْ فِي بَحْـرِ ذَاتِ الـذَّاتِ تَنْظُـرْ مَعَـانِي مَـا تَبَـدَّتْ لِلْعَيَـانِ
وَأَسْرَاراً تَـرَاءَتْ مُـبْهَمَاتٍ مُـسَتَّرَةً بِـأَرْوَاحِ المَعَـانِي

الفتوحات المكية، لمحي الدين بن عربي، تحقيق: عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥، ج١، ص٧٠.

سرّ خلق العالم[١]، ووصلت حركة الحب إلى ذروتها ونضجها الفلسفي مع أبي الحسن الششتري، من خلال قصائده وموشّحاته، يقول الششتري في قصيدته[٢]:

[الخفيف]

زَارَنِيْ مَــنْ أُحِــبُّ قَبْــلَ الــصَّبَاْحِ فَحَــلَا لِي تَهَتُّكِــيْ وَافْتِــضَاحِي

وَسَــقَانِيْ وَقَــاْلَ نَــمْ وَتَــسَلَّى مَـا عَـلَى مَـنْ أَحَبَّنَـا مِـنْ جُنَـاحِ

فَـأَدِرْ كَـأْسَ مَـنْ أُحِـبُّ وَأَهْـوَى فَهَـوَى مَـنْ أُحِـبُّ عَـيْنُ صَـلَاحِ

مَـا أُحَـيْلَى حَـدِيْثَ ذِكْـرَ حَبِيْبِـي بَـيْنَ أَهْـلِ الـصَّفَا وَأَهْـلِ الفَـلَاْحِ

كما تقوم نظريته الثيوصوفية على فكرة مركزية تتناول المقامات والأحوال، وما يعانيه السالك من مصاعب حتى يصل إلى حضرة الحق ونشوة الوصول، وهو ما تضمنه كتابه محاسن المجالس، فهو «**كتاب مخصص للعارفين الذين بلغوا مرتبة العرفان، أو الإدراك الباطني للحقيقة**»[٣]، فكل المنازل عدا منزلتي الحب والمعرفة هي «**علل أنِفَ الخواصّ منها وأسباب انفصلوا عنها**»[٤]، وهذا التفصيل في مراتب الوصول سيطبع تصوف النضج الفلسفي بطابع خاص، مع توسّعٍ في أفقه وغوصٍ في معناه، فالراحة والطمأنينة تورث السرور، لكنها تأتي في إطار

---

(١) يُنظر: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، د. أبو العلا عفيفي، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٦٣، ص١٩١.

(٢) ديوانه، ص٣٨.

(٣) التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص٩٤.

(٤) تاريخ الفكر الأندلسي، ص٣٧٠.

نظمه الششتري مفاده أنه لا راحة دون شقاء، يقول في قصيدته: [(١)]

[مجزوء الرومل]

أَنِـخْ هُـدِيْتَ الأَيْنُقَا فَقَدْ وَصَلْتَ الأَبْرَقَا

نِلْتَ السُّرُوْرَ بِالْعَنَا لَا رَاحَةَ دُوْنَ الشَّقَا

تلك أبرز ملامح التصوف في مرحلته الوسطى، فقد حقق التصوف نقلة نوعية من إطاره الزهدي ذي الملامح الفلسفية، إلى إطار فلسفي لا يخلو من سمات التصوف المعتدل، لكنه لم يكتف بذلك بل وجه التصوف اللاحق في هذا المضمار ليغدو التصوف فيما بعد فلسفياً خالصاً بأقانيمه الثلاثة: الوجودي، والمعرفي، والأخلاقي.

* * *

(١) ديوانه، ص٥٥.



المرحلة الأخيرة في نضج التصوف الفلسفي (مرحلة الاكتمال)

وصل التصوف الفلسفي في هذه المرحلة إلى ذروة نضجه «**فحقيقة التصوف المتعلقة بالمعاملة والمكاشفة أو التربية والشهود كانت قد نضجت تماماً على أيدي رجال المرحلة السابقة**»[1]، ومع هذا العامل التاريخي الحتمي في تطور الفنون والعلوم، كانت هناك عوامل ذاتية وموضوعية ساعدت في نضج التصوف الفلسفي، ويقصد بالعامل الذاتي التكوين الذاتي للصوفي العارف، فالمتصوف في هذا العصر لا يسمى متصوفاً إلا إذا جمع العلوم في صدره، وأولى هذه العلوم: الحكمة، وعلم الباطن، وعلم التأويل، وغير ذلك من العلوم، «**فالعارف لاستشرافه على هذه المعارج، وتعشق نفسه بتلك العلوم المقدسة يرتقي من العمل إلى الحال، حتى يكون همه وهمّته الوصول إلى الله**»[2]، فمتصوفة هذه المرحلة على الرغم من ادّعائهم أن المعرفة قدرة ربانية إلهامية قد فاضت على قلوبهم في شكل فتوحات وحكم، إلا أنهم عُرفوا بولعهم الكبير بكتب الحكمة وآراء الفلاسفة وأفكارهم[3]، ولا أدل على ذلك من نتاجهم النصي في مؤلفاتهم،

---

(١) فصول في التصوف، أ. د حسن محمود عبد اللطيف الشافعي، دار البصائر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨، ص١٦٩.

(٢) روضة التعريف بالحب الشريف، ص٤٣٣.

(٣) يُنظر: التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص١١٩.

فالتعامل مع نصوصهم يكشف عن مدى استفادتهم من كل ما كان رائجاً من علوم في عصرهم عامة، والفلسفي منها خاصة، «**فصفة الرجل الحر النحرير... لا يُسلم لأرسطو في إلهيته بل يصرفه فيها عن تشتته وشبهاته، وبالجملة ما من علم إلا وعلمه... علم كل الصنائع بتفلسف... بعدها صفا في ماهية همته فتصوف**»[1]، وعندئذ تبدو هذه الحقيقة ناضجة في نصوصهم، ولذلك يختلف التعبير الشعري عن الحقيقة الكاملة بأطرافها المفترضة: الله، العالم، الإنسان، كلٌّ بمقدار تحصيله من تلك العلوم، يقول الششتري في قصيدته[2]:

[السريع]

مَنْ كَسَّرَ الطِّلَّسْمَ عَنْ نَفْسِهِ ... وَكَانَ فِي العَالَمِ ذَا مَخْبَرَه
بَدَا لَهُ الكَنْزُ الَّذِي قَدْ خَفَى ... فَلْيَشْكُرِ اللهَ الَّذِي بَصَّرَه
قَدْ فَتَحَ القُفْلَ الَّذِي أُغْلِقَ الـ ... إِنْسَانُ يَا صَاحِ فَمَا أَقْدَرَه
قُفْلٌ مِنَ الأَسْمَاءِ قَدْ حَلَّهُ ... خَلِيْفَةُ الحَقِّ الَّذِي دَبَّرَهْ

لكن بمقابل هذا التشرب الذاتي للفلسفة وعلومها ــ الذي يُعدّ عاملاً مهماً في نضج التصوف الفلسفي ـ هناك عوامل موضوعية أثَّرت دعائمه، تجلّت في تلك الضغوط السياسية والاجتماعية والفكرية فـ«**من وُجِد بخطه شيء من المذاهب الفلسفية المخالفة للشريعة... فهو حقيق بالتحريق والزجر**»[3]، فطبيعي

(١) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، لأبي الحسن الششتري، تحقيق: أ د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨، ص٩٤.

(٢) ديوانه، ص٤٦ ـ ٤٧.

(٣) تاريخ قضاة الأندلس، أو المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء والفتيا، لأبي الحسن بن =

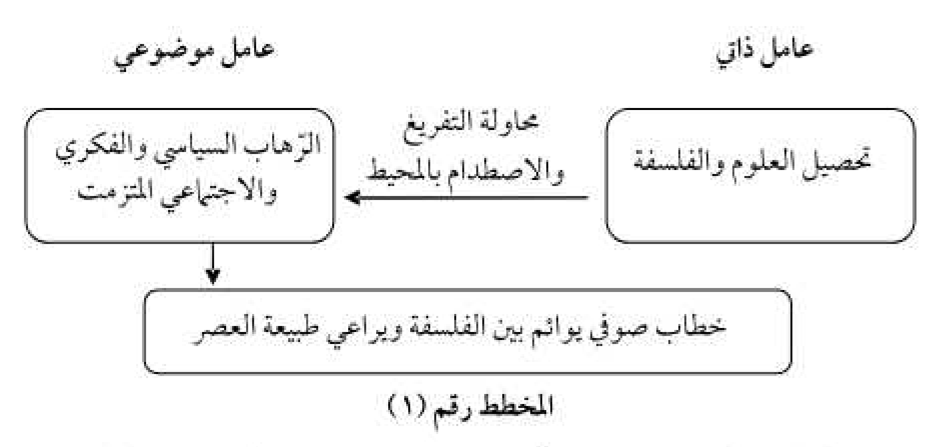
ـ والحال هذه ـ أن يتحول الخطاب الفلسفي إلى خطاب صوفي يحتمي الفرد فيه من آفات النقد وسهامه، فالمتمعّن في النتاج الصوفي لهذه المرحلة يجد أن الخطاب أدنى ما يكون إلى تصوير مذهب فلسفي منه إلى التعبير عن كشفٍ روحي، وأن الخطاب لم يكن أثراً من آثار الذوق والوجد فحسب، بل انطوى كذلك على عناصر ميتافيزيقية وأفكار فلسفية[١]، كما في المخطط رقم (١) ولعلّ خير مثال على ذلك المتصوف الفلسفي ابن سبعين[٢] الذي اتخذ من الفلسفة مدخلاً إلى علم التصوف؛ حتى يسلم من تعقّب الفقهاء المسانَدين بالحكام والعامة، فكان نتيجة ذلك «**إخراجه لمذهب تركيبي فلسفي صوفي متناسق القضايا والأفكار والتصورات**»[٣].

= عبد الله بن الحسن النُّباهي المالقي الأندلسي، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٥، ١٩٨٣، ص٢٠١.

(١) يُنظر: ابن الفارض والحب الإلهي، د. محمد مصطفى حلمي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د. ت، ص٢٢٥.

(٢) عبد الحق بن إبراهيم بن محمد بن نصر بن فتح بن سبعين (ت ٦٦٨هـ)، درس العربية والأدب في الأندلس، ثم انتقل إلى سبتة وبعدها إلى المشرق، ثم انقطع إلى التصوف في المغرب وكثر أتباعه ومريدوه، له كتاب بدّ العارف، وكتاب الصفر، يُنظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٧، ج٤، ص٣١ ـ ٣٨.

(٣) التصوف في فلسفة ابن سبعين، د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٤.



المخطط رقم (١)

فالفلسفة التي فقدت ذاتها أو كادت، ستجد نفسها في نصوص التصوف الفلسفي، والذي «**لن ينجو هو الآخر من سهام اتهامات الفقهاء بالكفر والزندقة**»[1]، هذه الحال البائسة للفلسفة في ظل الظروف السياسية العصيبة ساعدتها في ذلك ظروف اجتماعية عصيبة أيضاً، أتت على معظم العلوم العقلية، مما أدى إلى انحسار الحركة العلمية نتيجة «**وقوف العمران وتناقصه، فهي من الصنائع التي لا تستدعيها إلا الحضارة والترف**»[2].

فالعامل الذاتي للمتصوف قد تحقق من اكتساب العلوم والفلسفة لكن الذي أرق مضاجعَهم خوفُهم من البوح بها، فلم يكن أمامهم سوى التصوف قناة لتفريغ طاقاتهم.

ـ تجلّيات النضج الفلسفي الصوفي:

يُدرك المتمعّن في عوامل نضج التصوف الفلسفي أن التجلي الخطابي كان

---

(١) التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص١١٩.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ص٤٠٥.

له الأثر المختلف عن باقي الخطابات، فعلى الرغم من كونه فعالية خطابية تمتلك الشروط والإجراءات التي توفر له النصية كغيره من النصوص، إلا أن النص الصوفي ينزع إلى التفرد «**فمثلما كان النص القرآني فضاء للتأويل يقوم به أولو الألباب والذين يتفكرون ويعقلون، فإنهم ومن دون شكّ قد وضعوا هذه الاستراتيجية ضمن تصورهم لقراء نصوصهم**»[١].

فالخطاب الصوفي انماز[٢] بالغموض، ولا يحصل المتلقي في كثير من الحالات على بعض مراميه إلا باستكداد الفهم، ومتابعة النظر، والاقتراح على القريحة، فقد وُصف أسلوب ابن عربي في كتابه الفصوص بأنه يأخذ نصاً من القرآن والحديث ويُؤوله بطريقة صعبة، وأن الأصعب من ذلك شرح نظرياته وتفسيرها، لأن لغته اصطلاحية خاصة، مجازية معقدة في معظم الأحيان، وهذه الطريقة في التأويل تُلجئه إلى الحيل اللفظية للوصول إلى المعاني التي يريدها، مما يجعل هذا التأويل لا يخلو من التعسف والشطط[٣].

ويُعدُّ هذا الغموض سمة بارزة لرجالات هذه المرحلة من النّضج الصوفيّ، ولا سيما مع رائد هذا الاتجاه الصوفي ابن سبعين، فخطابه الصوفي لا يتيسر فهمه وإدراك مراميه إلا لمن أوتي من الصبر القدر الكبير[٤]، ففيه «**من البلاغة والتلاعب**

---

(١) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، آمنة بلّعلى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠١، ص١٧ ـ ١٨.

(٢) يقال: ميزته تمييزاً فانماز، لسان العرب لابن منظور، مادة (ميز).

(٣) يُنظر: مقدمة كتاب فصوص الحكم، لابن عربي، بقلم د. أبو العلا عفيفي، ص١٢ ـ ١٣.

(٤) يُنظر: التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص١٢٣، ويُنظر أيضاً: التصوف =

بأطراف الكلام مالا مطمح وراءه»[١].

ومن أسباب الغموض في النص الصوفي التجاؤهم إلى الرمز وسيلة للتعبير عما يدور في خلدهم، فهم يستعملون ألفاظاً تخصهم ليكشفوا معانيهم لأنفسهم، وليستروها على من باينهم في طريقتهم، فألفاظهم مستبهمة على الأجانب، لأن معانيها أودعها الله في قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم[٢]، فقد نظم ابن عربي من مخلع البسيط[٣]:

يَـا مَـنْ يَـرَانِي وَلَا أَرَاهُ   كَـمْ ذَا أَرَاهُ وَلَا يَـرَانِي

فقال له بعض إخوانه كيف لا يراك وأنت تعلم أنه يراك، فقال ابن عربي مرتجلاً:

يَـا مَـنْ يَـرَانِي مُجْرِمَـاً   وَلَا أَرَاهُ آخِـذَا

كَـمْ ذَا أَرَاهُ مُـنْعِمَاً   وَلَا يَـرَانِي لَائِـذَا

ومن وسائل الغموض كثرة المصطلحات الفلسفية والكلامية على سبيل الترادف، أو المجاز، مع ألفاظ أخرى واردة في القرآن والحديث، فيُحمّلها الصوفي

= في فلسفة ابن سبعين، ص١٠١ ـ ١٠٤.

(١) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج١، ص٢٠٢.

(٢) يُنظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، لأبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري النيسابوري، تحقيق: معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص٥٣.

(٣) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج٢، ص١٦٨.

من المعاني ما يُخرجها عن أصلها[١]، فالمصطلحات التي تشير إلى الوجود الأعظم أو الحقيقة المحمدية عند الششتري، يعبر عنها بكمية السعادة، وإكسير الذوات [٢].

تلك هي أهم تجليات الخطاب الصوفي الفلسفي بعد نضجه، فقد اكتسب معجماً خاصاً به، وأفكاراً ونظريات جعلت من الخطاب الصوفي خطاباً ينفرد بخصوصيات انمازت بتعقده واستغلاقه، لارتكازه على رموز ومصطلحات خاصة، فقد استعاضوا عن اللغة العادية بلغة «**تعبر عن مواجدهم وتجاربهم الصوفية ومكاشفاتهم الروحية في أحوالهم ومقاماتهم**»[٣]، لكن خير من مثَّل هذه الحقبة، وبه خُتمت، **عليّ بن عبد الله النميري**، المكنى بأبي الحسن الششتري (٦١٠هـ ـ ٦٦٨هـ) عروس الفقهاء، وأمير المتجردين، وهو من قرية ششتر من عمل وادي آش، عاش الششتري جل أطوار حياته في كنف الدولة الموحدية، وعاصر ستة من خلفائها، تربى في أسرة ذات جاه وسلطة، فقد كان أبوه من

---

(١) فصوص الحكم، ص١٨.

(٢) يقول الششتري في زجله:

فأنْتَ هُو كميَّةُ السَّعادَه وأنْتَ هُو إكْسِيرُ الذَّوات

ديوانه، ص٢٣١، والإكسير: مادة مركبة، كان الأقدمون يزعمون أنها تحول المعدن الرخيص إلى ذهب وشراب ـ في زعمهم ـ يطيل الحياة، يُنظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤، باب الهمزة، مادة (الإكسير).

(٣) هكذا تكلم ابن عربي، د. نصر حامد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ط، ٢٠٠٢، ص١٢٩.

الأمراء حكام الأقاليم، ولهذا عُدَّ «**من الأمراء وأولاد الأمراء**»[(١)]، اهتم في حياته الأولى بحفظ القرآن الكريم، وباقي علوم الدين، ثم جال الآفاق، فتعلم التصوف، كما تعرف على الحكمة، وقد ترك مجموعة من المؤلفات أهمها: ديوانه الشعري الضخم، والرسالة العلمية، والمقاليد الوجودية، والرسالة البغدادية.

وتلخص حياته في ثلاث حقب هي:

أ ـ الحقبة الأولى:

حقبة تمتد من (٦١٠هـ إلى ٦٤٦هـ)، قضاها بموطنه الأصلي، وتلقى تعليماً وتربية عالية، كما حصَّل علوم الحديث، والفقه، والأصول، واللغة، والإعجاز، وفي عام (٦٤٤هـ) ترك الأوطان باحثاً عن الحقيقة التي تطمئن لها نفسه، ثم رحل إلى بجايه بالمغرب الأوسط حيث أولى مراحل معراجه الصوفي، وبعد ذلك خرج إلى طرابلس، وعُرض عليه القضاء فرفضه، ثم عاد إلى بجايه وما ميز هذه الحقبة أن تصوفه جمع بين التصوف المعتدل والفلسفي.

ب ـ الحقبة الثانية:

وتبتدئ من نحو (٦٤٦ه)، حين التقى بابن سبعين الذي تعدّى ابن عربي

---

(١) الرسالة الششترية، أو الرسالة العلمية في التصوف، لأبي الحسن الششتري، تلخيص: أبي عثمان بن ليون التُجيبي (٦٨١هـ ـ ٧٥٠هـ)، تحت عنوان: الإنالة العلمية في الرسالة العلمية في طريق المتجردين من الصوفية، تحقيق: د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤، ص٤١.

بإمعانه في القول بالوحدة، وأصبحت أشعار الششتري تعكس تعلقه بابن سبعين[(١)]، ومن أهمّ أشعاره التي عكست تأثره بمذهب الوحدة المطلقة قوله في زجله[(٢)]:

قَلْبي قد عَشَقْ لِقلْبي وهَوَتْ ذاتِي لذاتِي

وَتجلت لِي الحقيقه بِنُعُوتِي وصِفاتِي

كُلَّما نادَيْتُ الأكْوان جاوَبَتْني بِلُغَاتِي

ج ـ الحقبة الثالثة:

وهي التي قضاها في مصر، والتقى فيها بأقطاب الشاذلية[(٣)]، وتعرف على

---

(١) إذ يقول:

أنا غُلامْ عبْد بْن سبْعين ما دامتِ السَّبْعُ فِي الْعدَدْ

معْ أنْ لس نَحْتَجْ اهْنا تبْيِينْ يا قَدْ فَهِم عنّى كُلُّ أحدْ

ديوانه، ص٢٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص٣١٥، وقد ذكرتُ الزجل تدليلاً على مرحلة من مراحل حياته، وهو الوحيد في متن البحث.

(٣) مؤسس الطريقة الشاذلية أبو الحسن علي بن عبد الله بن عبد الجبار الشاذلي المغربي، المولود عام (٥٩١هـ) في غمازة، وهي قرية في المغرب قريبة من سبتة، انتقل إلى تونس وتعلم فيها، ثمّ ارتحل إلى شاذلة، وهي بلدة تقع قرب مدينة تونس، واعتزل الناس وهو ملازم للرياضات الصوفية، وأقام على ذلك مدة حتى نسب إلى هذه البلدة، توجه بعد ذلك إلى مصر وأقام في الإسكندرية واتخذها مقراً لدعوته، فكثر أتباعه، توفي في عام (٦٥٦هـ)، يُنظر: العبر في خبر من غبر، ج٣، ص٢٨٢، ويُنظر أيضاً: الطبقات الكبرى، المسماة: لواقح الأنوار في طبقات الأخيار، لعبد الوهاب الشعراني، دار الجيل، بيروت، ١٣٧٤هـ ج٢، ص٤، ويُنظر =

مذهبهم، وكان يُكنّ لهم المحبة والتقدير، والتصوف الشاذلي تصوّف معتدل، وفي انتمائه هذا تراجع عن القناعات الصوفية الفلسفية، وتخلّ عن الأفكار المفعمة بالوحدة المطلقة، تُوفي الششتري في مصر، بعد أن كوّن طريقة صوفية خاصة به عرفت بالششترية، أفرغ فيها أهمّ تجاربه الروحية، واجتمع حوله كثير من المريدين، وفضّلوه على شيخه ابن سبعين، وكانت الوفاة في السابع من صفر عام (٦٦٨هـ)، الموافق للسادس من تشرين الأول عام (١٢٦٩م)، عندما وصل إلى ساحل دمياط، وحين حلّ بمكان يُدعى الطينة قال: حنّت الطينة إلى الطينة، وأوصى أن يُدفن بمقبرة دمياط[1].

❑❑❑

= أيضاً: جامع كرامات الأولياء، يوسف بن إسماعيل النبهاني (١٣٥٠هـ)، تحقيق: إبراهيم عطوة عوض، مركز بركات رضا، الهند، ط١، ٢٠٠١، ج٢، ص٣٤١.

(١) يُنظر: عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، لأحمد بن أحمد بن عبد الله أبي العباس الغبريني (٦٤٤ ـ ٧١٤هـ)، تحقيق: عادل نويهض، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص٢٣٩ ـ ٢٤٢، ويُنظر أيضاً: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج٢، ص١٨٥، ويُنظر أيضاً: لسان الميزان، ج٥، ص٥٥٨، ويُنظر أيضاً: جامع كرامات الاولياء، ج٢، ص٣٤٦، ويُنظر أيضاً: مقدمة ديوان أبي الحسن الششتري أمير شعراء الصوفية بالمغرب والأندلس، ت: د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨، ويُنظر أيضاً: مقدمة المقاليد الوجودية في الدائر الوهمية، ص١١ ـ ٥٣، ويُنظر أيضاً: أبو الحسن الششتري الصوفي الأندلسي الزجال وأثره في العالم الإسلامي، د. علي سامي النشار، مجلة المعهد المصري =

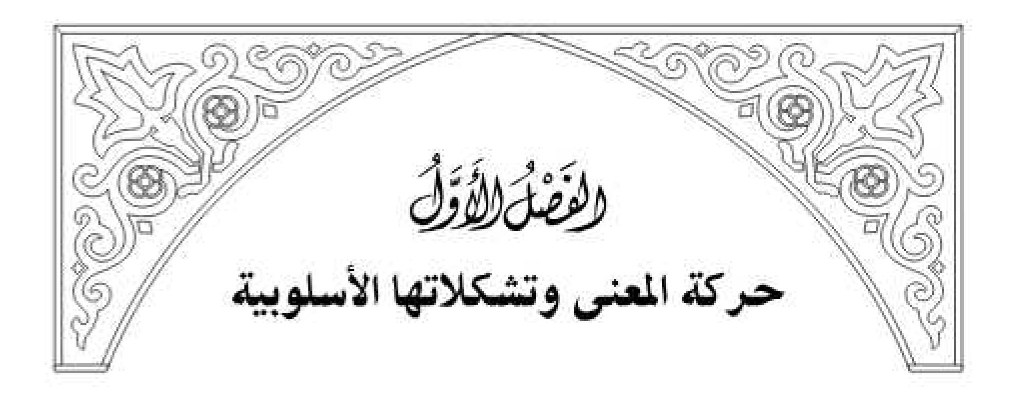
= للدراسات الإسلامية، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٥٣، ص١٢٩ ـ ١٥٨، ويُنظر أيضاً: التصوف الأندلسي أسسه النظرية وأهم مدارسه، ص٢٨٢ ـ ٣٥٤، ويُنظر أيضاً: مقدمة الرسالة العلمية في التصوف، ص٥ ـ ٢٧.



الفَصْلُ الأَوَّلُ

حركة المعنى وتشكلاتها الأسلوبية

* المبحث الأول: بعد الغياب.
* المبحث الثاني: بعد الحضور (الجمع).
* المبحث الثالث: أسلوب التقابل.
* المبحث الرابع: أسلوب التمثيل.
* المبحث الخامس: أسلوب التجريد.



الفَصْلُ الأَوَّلُ

حركة المعنى وتشكلاتها الأسلوبية

إنّ المعالجة النَّصِّيَّة لأيّ نصٍّ أدبيٍّ تتنازعه رؤىً عديدةٌ تنبثق من تشكّلاته المتشعّبة وسياقاته المنفتحة على شبكةٍ من الرّؤى والتّشكيلات، وفق معطياتٍ تتضافر مع الجزئيّات اللّغويّة والانزياحات التّركيبيّة، ما يدلّ على خصوصيّة المعالجة النّصّيّة للنصّ المدروس، فإذا أضيف إلى ذلك كله رؤى صوفيَّة، ازدادت آليَّات الرَّصد تعقيداً، لاندماج ما هو إيديولوجي، بما هو أدبي فني، وبذلك تغدو حركة المعنى التواصلية في النص الصوفي، أوسع مدى وأبعد غوراً من أي نص آخر، وعليه فإن الطريقة إلى حركة المعنى وتشكلاتها اللغوية الأسلوبية تتولد من تصور كلي أولي يبتغي تحديد نواة عامة تتركز حولها تحليل المكونات النصية الصوفية، فالنص الصوفي «**وبفعل قوانينه واستراتيجيات التواصل المعقدة فيه يمتلك من سمات الإطلاق واللاتحديد**»[1] ما يحتم على الباحث الانطلاق من رؤية عامة للنص المدروس.

ومن خلال قراءة محصول الششتري الفني، ورؤاه الصوفية في كتبه، يمكن وصفها بأنها تتركز حول قضية الإرادة الإنسانية في مقامها الأول، إذ تتوق هذه الرؤى للانفصال عن العالم الأدنى، والاتصال بالحق ذلك العالم الأعلى، وهي تبدو عند المتصوفة بداية الطريق، ونهايتها لا حد لها، وبذلك تبدو النصوص

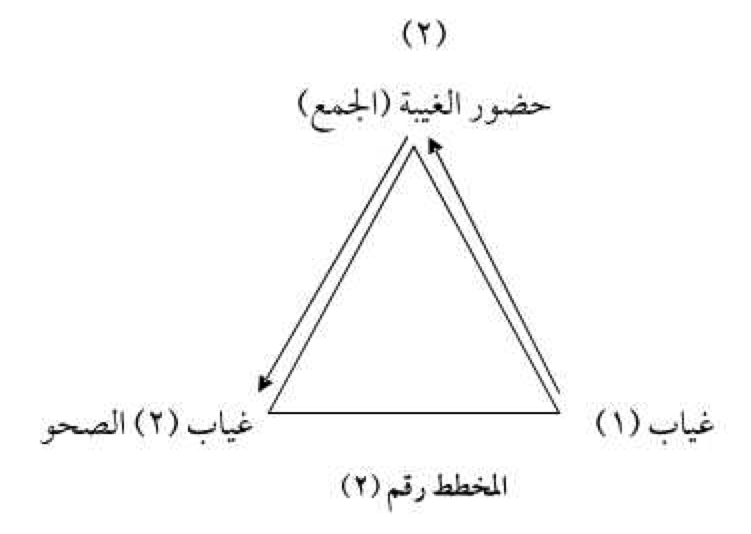
(١) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، ص١٧.

الصوفية نصوصاً فيها الأنين للوصال بعد الانفصال، «**بعد أن يكون قد مر بمراحل من الدهشة والتأمل ومن الغموض حتى يصل إلى مرحلة إثبات حقيقة ثابتة فتكشف واضحة جلية أمامه**»[١].

وتنشطر هذه الإرادة في بعدين يشكلان نواة النص الصوفي عند الششتري، بل عند أغلب الشعراء الصوفية كما ذكر الأستاذ الدكتور مختار حبار في كتابه (شعر أبي مدين التلمساني)[٢].

وهما: بعد **الغياب** وبعد **الحضور** بعد **الجمع**، هذا المثلث الذي يدور حوله العديد من النصوص الصوفية كما في المخطط رقم (٢).

(٢)



المخطط رقم (٢)

---

(١) التصوف كوعي وممارسة، دراسة في الفلسفة الصوفية عند أحمد بن عجيبة، د. عبد الحميد الصغير، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص٣٣.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٢، ص٢٠ ـ ٢٩.

فمرحلة الغياب تصور «**انبناء الذات السالكة للمغيوب**»[١]، وهو ما يسمى بالمجاهدات الصوفية التي يسلكها الصوفي ابتغاء لحظة الجمع بالحق، فيبقى الصوفي ينشد الوصال ويتغنى بالأشعار معبّراً عن ألم الشوق للحظة الجمع، وعندما يصل فإنه في مرحلة الحضور (الغيبة)، وهي «**غيبة عن الظواهر والمظاهر والآثار وهي الفناء والجمع**»[٢] بالحق، فلا يرى شيئاً سوى الله، وهذه المرحلة هي المرتكز الأساس في مجاهدات الصوفية وتطلعهم وهيامهم، لأن في هذه المرحلة يكون التجلي، لكن لا بد بعد الجمع من الصحو، فـ«**الراسخون من أهل التمكين جازوا الغيبة بالحضور والصحو**»[٣]، وما يميز مرحلة الغيبة أنها «**تمثل درجة الصفر فلا زمان فيها ولا مكان لا تعدد ولا لغة ولا كلام**»[٤]، ولذلك يعد الخطاب الصوفي ممثلاً لهذه الأبعاد.

وفي ديوان الششتري تخصيص لمقطوعات شعرية تتفرد ببعد واحد، وقلما تجمع بين البعدين.

ولمرحلة الغياب حضور لافت في ديوانه، والأمر ذاته في رسالتيه: الإنالة العلمية في الرسالة العِلمية في طريق المتجردين من الصوفية، والرسالة البغدادية،

---

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص٢٩.

(٢) التصوف السَنيُّ حال الفناء بين الجنيد والغزالي، د. مجدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص٥٢.

(٣) التعرف لمذهب أهل التصوف، لأبي بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي (٣٨٠هـ)، ضبط: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص١٤٠.

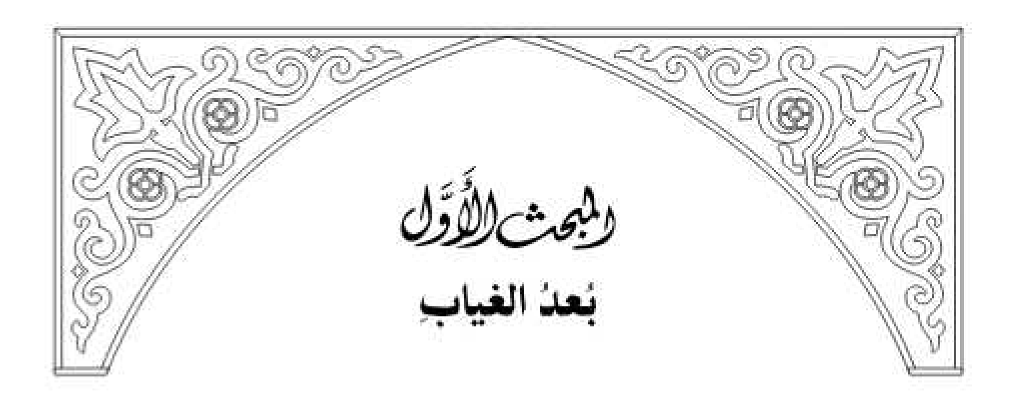
(٤) شعر أبي مدين التلمساني، ص٢٩.

وكذلك في كتابه المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، فنصوصه النثرية تبتغي تحديد معالم الطريق للسالك ابتغاء الوصول، وأما مرحلة الغيبة وتسمى بمرحلة الجمع والحضور فهي في الدرجة الثانية؛ لأن الصوفي قلما يحظى بالوصول "**فقد يظل ينشد في شعره دون فتح**"[1].

إلا أن حركة المعنى هذه بين غياب وحضور، تخيّر الششتري لها أساليب شكلت وجودها في النص الصوفي، كأسلوب التقابل، والتمثيل، والتجريد.

* * *

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص٣٠.



المبحث الأوّل
بُعدُ الغيابِ

*** المطلب الأول ـ موقع بعد الغياب وآليات تجليه في نصوص الششتري وسياقاته:**

يُعدُّ الضلع الأوّل في المثلث البياني للمتصوف، فهو الخط البياني الصاعد للتطلعات الصوفية، وفيه يدور جل سلوك المتصوف رغبة في اللقاء والجمع، فقد كان يحظى بالقرب قبل الخلق في عالم الذر، إلا أنه انفصم عن ذلك بالخلق، فعندما عُرِضت الأمانة على السموات والأرض والجبال، وأبت أن تحملها، تنطع لحملها ذلك الظلوم لنفسه، ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا ٱلْإِنسَٰنُ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴾[الأحزاب: ٧٢]، وبذلك تبدأ رحلة المتصوف ومجاهداته نحو الكمال، «**والكمال هو العلم بالله، ومدنية العلم يتوصل إليها على طرق عدة، فمن رجل يصلها على يد رجل، أو بالتوجه في أسرع زمن أو بعد مدة، ففي الطريق الاختلاف، وفي المدينة الائتلاف**»[(١)]، غير أن التأكيد على طرق الاختلاف لا ينحصر في حدود وصفية صرفة في النصوص الأدبية، فلكلٍّ طريقه في السير، ولكلٍّ طريقته في الوصف، ليصل إلى الكمال المسمى بلحظة الجمع، أو الغيبة، أو الحضور، وتحصيل هذا الكمال آتٍ من تصرّف «**البدن في هذا العالم بالقوى المبثوثة فيه من هذه اللطيفة، وترجع الآثار إليها من أعمالها، فتكتسب بها مزيدَ**

---

(١) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص٨٦.

تطلع إلى الكمال، وباعثاً على الاكتساب، حتى تتجلى معلوماتها أو تكاد فتتم ذاتها»[١].

ـ اقتضاء النص للسياقية الصوفية:

يُعدّ الششتريّ من خلال نصوصه ممّن تشوّقت روحهم نحو الكمال، فسعى إلى ذلك بمجاهداتٍ عمليةٍ، وأظهر لذلك مخزونه اللغويّ، ومقدرته الإبداعية الواعية لالتقاط دقائق الأشياء، عبر استكناه عمق اللغة الأدبيّة، واستحضار آلية المعالجة الصوفية، فله قصائد كثيرةٌ تصوّر بعد الغياب، أو غياب التشوّق، منها قوله[٢]:

[الطويل]

سُلُوِّيَ مَكْرُوْهٌ وَحُبُّكَ وَاْجِبٌ   وَشَوْقِيْ مُقِيْمٌ وَالتَّوَاْصُلُ غَاْئِبُ

وَفِيْ لَوْحِ قَلْبِيْ مِنْ وِدَاْدِكَ أَسْطُرٌ   وَدَمْعِيْ مِدَاْدٌ مِثْلُ مَا الحُسْنُ كَاْتِبُ

وَقَاْرِئُ فِكْرِيْ لِلْمَحَاْسِنِ تَاْلِيَاً   عَلَىْ دَرْسِ آيَاْتِ الجَمَاْلِ يُوَاظِبُ

أُنَزِّهُ طَرْفِيْ فِيْ سَمَاْءِ جَمَاْلِكُمْ   لِثَاقِبِ ذِهْنِي نَجْمُهَا هُوَ ثَاْقِبُ

حَدِيْثُ سِوَاكَ السَّمْعُ عَنْهُ مُحَرَّمٌ   فَكُلِّيَ مَسْلُوْبٌ وَحُسْنُكَ سَاْلِبُ

يَقُوْلُوْنَ لِيْ تُبْ عَنْ هَوَى مَنْ تُحِبُّهُ   فَقُلْتُ عَنِ السَّلْوَانِ إِنِّيَ تَاْئِبُ

عَذَاْبُ الهَوَىْ عَذْبٌ عَلَىْ كُلِّ عَاْشِقٍ   وَإِنْ كَاْنَ عِنْدَ الغَيْرِ صَعْبٌ وَوَاْصِبُ

---

(١) شفاء السائل وتهذيب المسائل، لعبد الرحمن بن محمد بن خلدون (٧٢٢ ـ ٨٠٨هـ)، تحقيق: د. محمد مطيع الحافظ، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٦، ص٥٧.

(٢) ديوانه، ص٣٤ ـ ٣٥.

تبدو قصيدة الششتري محمَّلةً بألفاظ متداولة، فلا شيء يمنع من إرادة معناها الحقيقي ـ الغزل البشري ـ إلا أن القصائد الصوفية «**بوصفها جملة كبيرة، مجاز لغوي علاقته المشابهة بين حقيقة ما تدل عليه من حب إنساني، ومجاز ما تدل عليه من حب إلهي، مع وجود قرينة ـ السياق الصوفي، المتصوف ـ مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للدال، وصارفة إلى إرادة المعنى المجازي له**»[1].

ومن خلال هذا التصور للقصائد أمكن الولوج إليها بوصفها مجاهدات مختلفة في طريق التشوق للوصول.

ويعد الشطر الأول في البيت الأول للقصيدة (سلوي مكروه وحبك واجب) البؤرة والنواة التي تدور عليها قصيدة الششتري، بل جميع القصائد ذات البعد الغيابي، وإذا كان «**لأهل كل طريقة وعلم ألفاظٌ يصطلحون بها على المعاني الموضوعة في تلك الطريقة**»[2]، إلا أنها بمجموعها تسمى «**مذهب أهل التجلي المظاهر والحضرات، وهو كلام لا يقدر أهل النظر على تحصيل مقتضاه لغموضه وانغلاقه**»[3].

إلا أن البحث عن الدلالات المتعلقة بالرؤية الكلية للنص الششتري من خلال بعديها الغيابي والحضوري، ومع تجاوز نمطية تركيباتها التقليدية، يتولد عند ذلك فاعلية متجددة تمارس خرقاً منظماً للغة العادية، لكي يعاد بناؤها في مستوى

---

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص٣٣.

(٢) الرسالة الششترية، أو الرسالة العلمية في التصوف، ص١٥٩.

(٣) مقدمة ابن خلدون، ص٣٨٥.

أعلى وأفق أرقى فـ:

الـــــسلوّ المكـــــروه	#	الحـــب الواجـــب
الـــشوق المقـــيم	#	التواصـــل الغائـــب
دمعـــــي مـــــداد	#	ودادك أســـــــطر
حـــديث ســـواك	#	الـــسمع عنـــه محـــرم
كـــلي مـــسلوب	#	حـــسنك ســـالب
تـــب عـــن هـــوى مـــن	#	عـــن الـــسلوان إني

تتضافر هذه التقابلات لتشكل بناء صوفياً في تطلعه للقـاء، وهو ما يسمى عند المتصوفة بجهاد النفس، «**فإذا أخذ في المجاهدة تخلصت الهموم والأحزان... واشتغل القلب**»[1].

فالقصيدة تدور حول محب ومحبوب، لكن العلاقة التي تحكمها هي علاقة انفصال وغياب بين الذات المحبة والذات العلية المطلقة، وهو جانب من جوانب الحب الإلهي.

ـ شدة اقتضاء النص للسياقية الصوفية:

ومن القصائد المناظرة لهذا النوع من رسم بعد الغياب قول الششتري[2]:

---

(١) أدب النفس، للإمام أبي عبد الله محمد بن علي الترمذي (٣٢٠هـ)، تحقيق د. أحمد عبد الرحيم السايح، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص١١٠.

(٢) ديوانه، ص٦٦.

[الطويل]

سَهِرْتُ غَرَامَاً وَالْخَلِيُّوْنَ نُوَّمُ ... وَكَيْفَ يَنَامُ الْمُسْتَهَامُ الْمُتَيَّمُ

وَنَادَمَنِيْ بَعْدَ الْحَبِيْبِ ثَلاثَةٌ ... غَرَامِيْ وَوَجْدِيْ وَالسَّقَامُ الْمُخَيِّمُ

أَأَحْبَابَنَا إِنْ كَانَ قَتْلِيْ رِضَاكُمُ ... فَهَا مُهْجَتِيْ طَوْعَاً لَكُمْ فَتَحَكَّمُوا

أَقَمْتُمْ غَرَامِيْ فِي الْهَوَىْ وَقَعَدْتُمُ ... وَأَسْهَرْتُمُوْا جَفْنِي الْقَرِيْحَ وَنِمْتُمُ

وَأَلَّفْتُمُ بَيْنَ السُّهَادِ وَنَاظِرِيْ ... فَلا الْقَلْبُ يَسْلاكُمْ وَلَا الْعَيْنُ تَكْتُمُ

وَعَاهَدْتُمُوْنَا أَنَّكُمْ تُحْسِنُوا[1] اللِّقَا ... فَلَمَّا تَمَلَّكْتُم قِيَادِيْ هَجَرْتُمُ

تَعَشَّقْتُكُمْ طِفْلاً وَلَمْ أَدْرِ مَا الْهَوَىْ ... فَلَا تَقْتُلُوْنِيْ أَنْتُمُ فَيُعْلَمُ

جَرَحْتُمْ فُؤَادِي بِالْقَطِيْعَةِ وَالْجَفَا ... فَيَا لَيْتَكُمْ دَاْوَيْتُمْ مَا قَطَعْتُمُ

فَيَا قَاْضِيَ الْعُشَّاْقِ كُنْ فِي قَضِيَّتِي ... وَكُنْ مُنْصِفِي مِنْ ظَاْلِمٍ يَتَظَلَّمُ

وَمَا بُعْدَ الأَحْبَابُ إِلَّا لِشِقْوَتِي ... وَلَكِنْ عَلَيَّا عَلِمُوا فَتَعَلَّمُوا

رَكِبْتُ بِسِرِّ اللهِ فِي بَحْرِ عِشْقِكُمْ ... فَيَا رَبِّ سَلِّمْ أَنْتَ نِعْمَ الْمُسَلِّمُ

لا تختلف القصيدة عن سابقتها من كونها تجلّياً للبعد الغيابي في طريق الصوفي، إلا أنها أشدّ حاجة إلى قرائن تمنع من إرادة المعنى الحقيقي الظاهر، وإلا كيف يقول في القصيدة نفسها[2]:

---

(١) حذف نون الرفع ضرورة.

(٢) المصدر السابق، ص٦٦.

وما لـيَ ذنبٌ عندكمْ غيرَ أنّني وفَيـتُ لمـنْ أغـدرتمُ فغـدرتمُ

يقول الدكتور سليمان العطار معلّقاً على هذه الأبيات: «**فليس في كل هذه الأبيات ظالمٌ إلا المحبوب ومتظلمٌ إلا المحب، ومن ثمّ فالمحب والمحبوب والقاضي هم شخص الشاعر، وهم الغرام والوجد والسقام الندماء الثلاثة**»[(١)].

فهم قوابل لمجلى واحد، وبالتالي تتأصل تلك النظرة في معراج الوصول الروحي للعالم الأسمى.

❊ ❊ ❊

❊ المطلب الثاني ـ منطلقات بعد الغياب والغائية فيه:

إن مدى اقتراب النص الصوفي من ذلك المعراج تحدده طبيعة الأحوال، «**فالأحوال والمقامات عبارة عن معارج ومنازل روحية، يفهم منها مسيرة السلوك ومدارج السائرين**»[(٢)].

لكن السؤال الناتج عن قراءة هذه القصائد بسماتها الفارقة إبداعاً وتأليفاً وممارسة، يتجلى في: هل كان حبه ناشئاً عن معاينة الحسّ جمال الأفعال، أو عن معاينة النفس، أو عن مطالعة القلب جمال الصفات الإلهية في عالم الجبروت؟

والذي يبدو من خلال نصوصه أنه قد اتّخذ موضوع حبّه من هذا كلّه، ولذلك

---

(١) الخيال والشعر في تصوف الأندلس، د. سليمان العطار، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨١، ص٣٢٨.

(٢) التصوف السني حال الفناء بين الجنيد والغزالي، ص٧٥.

تزداد عاطفة الشوق وتنقص تبعاً لإحدى هذه المعايير، فلا ضير أن يوظف المتصوفة في سبيل حبهم كل مظاهر الحب الإنساني؛ «**لأن الجمال المحسوس هو وسيلتهم إلى الجمال المطلق**»[١]، فالنص السابق لا يعدو أن يكون نسقاً لهذه المنظومة المتفاعلة بين علاقات بنية النص السطحية وعلاقات البنية الدالة العميقة، والذي عبر عنه الجرجاني[٢] بمعنى المعنى، وهو «**أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر**»[٣]، فعلاقة الحب التي تظهر في النص السابق علاقة تعلق الذات الشاعرة بالآخر تعلق شوق ومحبة، وأن هذه العلاقة تزداد توتراً بما تقتضيه طبيعة الانفصال والاتصال، هذه العلاقة «**تشكل سطح البنية اللسانية وتتحكم في توالي مدلولاته الأولية**»[٤].

إلا أن هذه العلاقة مشابهةٌ للبنية العميقة التي تدل عليها، وترمز لها، وهي المحبة للذات المطلقة، وهذا الإفضاء إلى البنية الثانية يستحيل إذا نُظر إلى النصّ

---

(١) الأدب في التراث الصوفي، د. عبد المنعم خفاجي، مكتبة غريب، د. ط، ص٢٠٣.

(٢) القاضي الجرجاني الشافعي الأشعري، عبد القاهر بن عبد الرحمن أبو بكر الجرجاني النحوي، أخذ النحو بجرجان عن أبي الحسين محمد بن الحسن الفارسي، من مصنّفاته: (المغني في شرح الإيضاح)، و(المقتصد في شرح الإيضاح)، و(إعجاز القرآن الكريم)، و(إعجاز القرآن الصغير)، و(تتمة العروض)، توفي عام (٤٧٠هـ)، يُنظر: الوافي بالوفيات، ج١٩، ص٣٤.

(٣) دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٦٩.

(٤) شعر أبي مدين التلمساني، ص٣٩.

من زاوية فقهية تحرمه من انفتاحه وطلاقة رؤاه، وما ينصفه هو النظر إليه «**وفق المذهب الفني الذي ينصف القصيدة إنصافاً كبيراً**»[(١)].

ومن القرائن اللفظية قوله (أقمتم غرامي) و (أسهرتمُ جفني) و (جرحتم فؤادي) هذه المتواليات اللفظية تفضي إلى البنية العميقة، وهي تعلق الذات العاشقة بالذات المطلقة، ولذلك قال: (ركبت بسر الله في بحر عشقكم)، فالنص على الرغم من إحالته إلى مدلولات عميقة، ما زال يعبر عن الدورة الصوفية لطرفها الأول، وهو التطلع إلى الحضور والغيبة في جلال الذات المطلقة.

يشكل بُعدُ الغياب سعياً حثيثاً في معراج الوصول، فمن قصائده التي يشكّلها بُعدُ الغياب، ما ينص فيها في البيت الأخير على الغاية من التشوق، وهو الفناء الذي يرومه في نهاية المطاف، ولذلك فـ «**المحبة فيض الجمال وثمرته، فإذا ظهر الجميل كان العشق، وإذا غاب الجميل كان الشوق، ولا بدّ للمحب من جهاد في سبيل الحبيب حتى اللقاء، فإذا كان اللقاء ثانية كانت السعادة الكبرى**»[(٢)]، يقول في قصيدته[(٣)].

[مجزوء الرمل]

أَيُّهَـــــا اللّائِـــــمُ رِفْقَـــــاً بِالَّـــــذِيْ قَـــــدْ ذَابَ عِـــــشْقَا

لَا يَـــــرُدُّ الْعَتْـــــبُ صَـــــبّاً بَـــــلْ يَزِيْـــــدُ الْـــــصَّبَّ شَـــــوْقَا

(١) يُنظر: الأدب في التراث الصوفي، ص٢٢٦.

(٢) فن المنتخب العاني وعرفانه، د. أسعد أحمد علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص٤٧٧.

(٣) ديوان الششتري، ص٥٦.

إِنَّ فِيْ أُذُنَيْـــــــهِ وَقْـــــــراً ... فَاتَّئِــــــدْ لِأَنْ لَا تَـــــــشْقَى[1]

حُبُّنَـــــا لِلــــــشَيْءِ يُعْمِـــــي ... وَيُـــــصِمُّ قُلْـــــتُ حَقَّـــــا

كُلَّــــمَا تَقُـــولُ حَـــلَّ غَرْبـــاً ... فَفُـــؤَادِي حَـــلَّ شَرْقَـــا

لَا تَـــرَى الْهَـــوَى نُـــزُوْلاً ... فِيـــهِ اللَّبِيْـــبُ يَرْقَــــى

كَـــمْ تُحَـــاكِي يَـــا قُلَيبِـــي ... لِبُرَيْـــقِ الْغَـــوْرِ خَفْقَـــا

كُـــلُّ مَـــا فِي الْحُـــبِّ عَـــذْبٌ ... مِـــنْ عَـــذَابٍ فِيـــهِ يُلْقَـــى

فَالْفَنَـــا فِيـــهِ حَيَـــاةٌ ... فَـــافْنَ إِنْ رِدْتَ تَبْقَـــى

يدور البعد هنا حول التطلع للقاء، ضمن الضلع الأول من المثلث البياني الصوفي، ففي هذه القصيدة تنزاح الدلالة المباشرة للحب الإنساني، إلى تلك البنية العميقة التي يرومها النص، «**ففهم العمل الأدبي وتفسيره يقوم على الذهاب والإياب بين العمل الأدبي بوصفه بنية فردية متغيرة، والرؤيا الصوفية بوصفها بنية دلالية عميقة**»[2].

فالششتري وإن كان فيما سبق من شعره يمثل شوق ذاته إلى الذات العليا، فهو في هذه القصيدة بلغ الشوق به ذروته، فلذلك قال: (حبنا للشيء يعمي)، فسلوك الكلمة وقابلية تمددها فكرياً تتجاذبها حال السالك في معراج الوصول، «**فالحال عند القوم معنى يرد على القلب من غير تعمّد ولا اجتلاب ولا**

(١) البيت مكسور عروضياً، ويستقيم الوزن بالقول: فاتّئد أو رحت تشقى.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص٤٣.

اكتساب... فالأحوال مواهب... وصاحب الحال مُترقٍّ في حاله»[١].

إن ما يجمع نصوص الششتري في بعدها الأول ـ بعد الغياب ـ تلك العلاقة الحميمة بين الذرّة والذارّ التي حدثت في الأزل في عالم الخفاء والأظلة، فـ «**ماهية الوجود عالم أمر وخلق وحق... والمشاهدة بعد ومع وقبل... والطريق المكابدة والمجاهدة والمشاهدة**»[٢]، فالذات الإنسانية تعرفت إلى محبوبها في عالم الأمر، فلذلك يتبين مقدار الحب الصوفي في نزوعه إلى العالم الأول بعد أن كان فيه.

وتختلف قصائد الششتري في قدرتها على التعبير بحسب حظها من الموجودات، لكن الحب «**يبلغ أسمى درجاته في النفوس المشتاقة إلى المعقولات، حيث يصل إلى درجة الاتحاد... لذلك فإن النفوس النازعة إلى التزكي، والمستعدة إلى الكمال، لها عشقٌ غريزيٌ في ذاتها لذلك الخير المطلق، وهذا العشق لا يبرح تلك النفوس، بل يزداد ولعاً، لأنه على قدره يكون نصيب النفس من الكمال، وحظها من الخير والجمال**»[٣].

يرتقي الششتري في هذا الطور من بعد الغياب إلى التشوق للقاء في معراج الوصول، تشوقاً يَعُدُّ ما حوله خيالاً، «**فالخيال هو الفاصل بين الذات الإلهية**

---

(١) الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص٥٧.

(٢) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص٩٥.

(٣) التفسير القرآني واللغة الصوفية في فلسفة ابن سينا، د. حسن عاصي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٣، ص٣٩ ـ ٤٠.

والعالم»[١]، يقول الششتري في موشحته[٢]:

عَدِّ عَنِ الْوَهَمِ وَالْخَيَالِ … وَاسْتَعْمِلِ الْفِكْرَ[٣] والنَّظَرْ

مَا النَّاسُ إِلَّا كَمَا الْخَيَالِ … فَانْظُرْ إِلَى مَاسِكِ الصُّوَرْ

مَنْ يَرْقَ مِنْ سَافِلٍ لِعَالِي … يُعَايِنُ العَيْنَ فِي الْأَثَرْ

القَلْبُ غَيْبٌ وَالرَّبُّ غَيْبُ … والغَيْبُ لِلْغَيْبِ يُنسَبُ

مِهْ يَا أَخَا القِشْرِ ثَمّ لُبُّ … فَاطْلُبْهُ فَاللُّبُّ يُطْلَبُ

مَا النَّاسُ إِلَّا كَمَا الخَيَالِ … فَانْظُرْ إِلَى مَاسِكِ الصُّوَرْ

فكلُّ شيء في معراج الوصول خيالٌ أمام الحقيقة المنتظَرة، وليس لهذا التطلع إلى اللقاء إلا مجاهدات عقلية وعملية، تجعل الفكر عقيب النظر يتأمل الموجودات كلها، فليست الموجودات سوى انعكاسات للمصوّر الأعظم، بل هي أثر للعين الأزلي (الحق)، فإن أنكر عليه أحدٌ معراجه للحظة الجمع فإنّ القلب غيبٌ والرب غيبٌ، وهذه نقطة اللقاء، أو القاسم المشترك الذي يزيل كلّ لبسٍ وتشكيكٍ في لحظة الجمع التي يصعد إليها، لكن لا يمكن إدراك هذا البعد إلا بإدراك شقه المقابل له، وهو بعد الحضور، مما يستدعي البحث في امتداداته، وتشعب دلالاته، بمنهجية تجمع بين النظرية والتطبيق.

* * *

(١) الحاشية الأولى من الصفحة (١٢٢) في ديوان الششتري، تحقيق: د. محمد العدلوني الإدريسي.

(٢) ديوانه، ص١٤٢ ـ ١٤٣.

(٣) وردت في الديوان مجرورة، وحقُّها النصب.



المبحث الثاني
بعد الحضور (الجمع)

*** المطلب الأول ـ آليات التجلي وظهورها الأسلوبي:**

لا تكتمل محدّدات الإرادة الإنسانيّة في فكر الشّشتريّ إلا بتبيان بُعدِ الحضور، أو الغيبة، أو الجمع في نصوصه، وتكتنف الصعوبةُ نصوصَ هذا البعد والغموضُ؛ لأنّه رصدٌ لحركة الشّعور والوجدان في اللازمان، فبعد المجاهدات الّتي عانى منها في سبيل التّطلع إلى الوصول لا بدّ أن يصل إلى مرحلة الجمع؛ لأنّ «**من شرط السّالك أنّه لا يزال يترقّى على الدّوام لا يقف مع شيء**»[1]، وهي اللحظة الّتي «**يصل فيها العارف بمعشوقه ويشعر بنفسه تلتهب من حميّا الشّوق**»[2].

ومن المفيد العودة إلى المثلّث الصوفيّ للانطلاق منه:

فالمرحلة الأولى: الغياب => يتبعها => جمع، لكن لا بدّ بعد الجمع من غيابٍ ثانٍ، وهو ما يسمّى بالصّحو بعد الجمع، لأن لحظة الجمع ـ كما يعبّرون عنها ـ لحظةٌ خاطفةٌ، لاوقت لها، سرعان ما يعود الصوفي منها إلى الصحو (الغياب الثاني)، فمرحلة الجمع هذه «**أدنى ممّا يجب أن يكون عليه الكمّل من المحبّين الذين يجب**

---

(١) مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب، عبد الرحمن بن محمد الأنصاري المعروف بابن الدباغ، تحقيق: هـ. ريتر، دار صادر، بيروت، د. ط، ص٨٤.

(٢) الفناء عند الصوفية المسلمين والعقائد الأخرى، دراسة مقارنة، عبد الباري محمد داود، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص٣٠١.

أن يتحقّقوا بما يسمونه جمع الجمع، أو صحو الجمع، أو الفرق الثاني»[١].

وبذلك تصبح المعادلة:

غياب => جمع => فغياب

يعبّر المتصوّفة عن بعد الحضور هذا بالحديث القدسيّ الذي يقول: «**ما زال عبدي يتقرّب إليّ بالنّوافل حتّى أحبّه**»[٢]، وبمحبة العبد يصبح الله بمنزلة سمعه وبصره ويده ورجله، وبذلك يعيش لحظة الجمع.

وما يميّز هذا البعد أنّه حضورٌ لا وقت فيه، فهو عبارةٌ عن «**بُرهةٍ لا سُمْكَ لها**»[٣]، وكما عبّر عنها النِّفّريّ[٤] في مخاطباته أن «**ليس في الوقفة ثبتٌ ولا قولٌ، ولا فعلٌ ولا علمٌ ولا جهلٌ**»[٥].

ومن هذا النّوع قولُ الششتريّ في قصيدته[٦]:

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٥١.

(٢) أخرجه البخاري في صحيحه، في كتاب الرقاق، باب التواضع، برقم (٦٥٠٢)، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ، ج٨، ص١٠٥.

(٣) شعر أبي مدين التلمساني، ص٤٨.

(٤) هو محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفّري، من أئمة الصوفية في القرن الرابع الهجري، نسبته إلى بلده (نِفَّر) بين الكوفة والبصرة، له مؤلفات منها: المواقف والمخاطبات، توفي عام (٣٥٤هـ)، يُنظر: الطبقات الكبرى، ج١، ص٢٠١، ويُنظر أيضاً: الموسوعة الصوفية، لعبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، ط١، ١٩٩٢، ص٣٩١.

(٥) المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار النفري، تحقيق: آرثر أربري، تقديم: د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٨٥، ص٧٤.

(٦) ديوانه، ص٧٨.

[الوافر]

إِذَا غَـابَ الْوُجُـوْدُ وَغِبْـتَ عَنْـهُ ... فَلَـمْ تَعْلَـمْ أَبُعْـدٌ أَمْ تَـدَانِي

وَكُنْـتَ مِـنَ الزَّمَـانِ بِـلاَ زَمَـانٍ ... وَكُنْـتَ مِـنَ الْـمَكَانِ بِـلاَ مَكَـانِ

وَحُلْـتَ فَلَـسْتَ أَنْـتَ عَـلَىٰ يَقِـيْنٍ ... عَيَانَـاً ثُـمَّ غِبْـتَ عَـنِ الْعَيَـانِ

وَقُلْـتَ فَنِيْـتُ إِنَّ الْحَـالَ بَـاقٍ ... وَقُلْـتَ بَقِيْـتُ إِنَّ الْحَـالَ فَـانِ

رَأَيْتَ الْحَقَّ [فِيْكَ][1] وَأَنْتَ فِيْهِ ... فَـصَارَ الْعَبْـدُ حُـرّاً فِيْ أَمَـانِ

يعلن الششتريّ في هذه الأبيات غيبته عمّا سوى المحبوب، ثم عبّر عن قيامه بالمحبوب قيام وحدةٍ، فلم يعد في الكون سواه، وذلك في قوله: (رأيت الحقّ فيك وأنت فيه)، فهو المحب وهو المحبوب، وما خلا ذلك فوهمٌ وباطلٌ.

وفي هذا البعد يكون الواقف في حكم المطلق، فبما أنه لا وقت فيه، فلا كلام فيه أيضاً، لأنه إن حاول الواصلُ القولَ فيكون كلامه بلسان الحال المطلق، ولذلك «**يبدو القول شطحاً**»[2].

فكيف يصحّ الاستشهاد بنصوصٍ دالّةٍ على هذا البعد؟

يُعدُّ تمييز هذه النصوص تمييزاً أسلوبياً، فمن خلال النصّ السابق يتبيّن استعمال أفعالٍ دالّةٍ على الماضي، أي إنّ القول وُجد في مرحلة التّفرقة التي هي (عقيب الجمع)[3] مثل: (كنت، حلت، غبت، قلت، فنيت، رأيت، صار)؛ وذلك للدلالة على

---

(١) وهذه من إضافة محقق الديوان، لكي يستقيم الوزن.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص٤٩.

(٣) التعرف لمذهب أهل التصوف، ص١٣٨.

التحول من الطور الثاني من الحبّ الصوفي في المثلّث الدلاليّ، وهو ما يسمى بالفرق الثاني، أي أنّ الششتريّ قد غرف من معين المحبّة الإلهيّة، وكوشف بالجمال والمشاهدة فحصل الفناء، لكنّه لم يعبّر عنه إلا بعد صحو الجمع، أي الطور الثالث والأخير.

ومن هذا الضرب من قصائده قوله(١):

[البسيط]

فَجْرُ الْمَعَارِفِ فِيْ شَرْقِ الْهُدَىْ وَضَحَا ... بَسْمِلْ بِكَأْسِكَ هَذَا الْيَوْمَ مُفْتَتِحَا

يَوْمٌ تَنَزَّهَ عَنْ أَيَّامِ عَادَتِنَا ... وَعَنْ أَصِيْلٍ فَمَا تُلْفِيْهِ غَيْرَ ضُحَى

إِنْ كُنْتَ تُنْصِفُهُ فَاخْلَعْ عِذَارَكَ فِي ... زَمَانِهِ الْفَرْدِ لَا تَنْفَكُّ مُصْطَبِحَا

وَاشْرَبْ وَزَمْزِمْ وَلَا تُلْوِيْ(٢) عَلَىْ أَحَدٍ ... وَلَا تُعَرِّجْ عَلَىْ مَنْ ذَاقَ ثُمَّ صَحَا

وَبِعْ ثِيَابَكَ فِيْ جِرْيَالِهِ شَغَفَا ... وَاجْعَلْ نَدِيْمَكَ مِنْ أَفْكَارِكَ الْقَدَحَا

فَإِنْ تَجَوْهَرْتَ فَاشْطَحْ فَالسُّكُوْنُ(٣) هُنَا ... لَا يَنْبَغِيْ إِنَّمَا السَّكْرَانُ مَنْ شَطَحَا

يَا حَبَّذَا كُل مَنْ أَبْدَىْ مَوَاجِدَهُ ... وَلَمْ يُعَرْبِدْ وَقَالَ الْحَقَّ وَافْتَضَحَا

وَمَالَ لِلصَّحْوِ بَعْدَ الْمَحْوِ وَاتَّحَدَتْ ... أَخْبَارُهُ وَغَدَا لِلشَّفْعِ مُطَّرِحَا

وَقُلْ لِمَنْ جَدَّ فِيْ نُصْحِيْ فَدَيْتُكَ لَا ... تَنْصَحْ فَقَدْ عُدْتُ لَا أُصْغِيْ لِمَنْ نَصَحَا

---

(١) ديوانه، ص٣٧.

(٢) والأصل: ولا تلو مجزومة، لكنها الضرورة الشعرية.

(٣) أورد محقّق الديوان أن الكلمة ـ في نسخة أخرى من التحقيق ـ وردت (فالسكوت)، والكلمتان تدلان على الوقفة التي لاقول فيها.

تنطلق حركـة المعنى في هذا النصّ من فهمٍ أوليٍّ مؤقّتٍ لمضمونه الإجماليّ، ثمّ وضعه في إطاره السياقيّ، فقد نقل معرفة الحضـور التي نهل منها إلى غيره، ومن ملامحهـا (اخلع عـذارك، لا تنفـك مصطبحـا، اشرب وزمزم، اجعـل نديـمك، اشطح، وقل لمن).

وهي إشاراتٌ يمكن وضعها في إطارها السّياقيّ، أي وحدة الشهود في الغيبة، ولذلك عبّر عن هذا بألفاظ الشّطح والشّرب والعربدة، إنه في «**غيبة الخلق عن علم ما يجري من أحوال الخلق، بل من أحوال نفسه بما يرد عليه من الحقّ إذا عظم الوارد واستولى عليه سلطان الحقيقة، فهذا حاضرٌ بالحقّ غائبٌ عن نفسه**»[1].

إنّها معرفة الحضور التي تختلف في رؤيتها للكون عن معرفة الغياب، لأنّ خلع العذار معناه «**التجلّي الإلهيّ عندما يقع الكشف وتظهر الحقيقة الوجوديّة كاملةً، ويماط اللّثام عن الحقيقة المطلقة**»[2].

* * *

*** المطلب الثاني ـ مقاربة النمط المحظور وآليات تجاوز اللغة:**

لا يخلو نصّ الشّشتريّ من المحظور، وهو القول في الوقفة الّتي لا قول فيها، ولذلك قال النفريّ في المخاطبات: «**إن دعوتني في الوقفة خرجت من الوقفة، وإن**

---

(١) روضة التعريف بالحب الشريف، هامش ص٦٤٨.

(٢) ديوان الششتري، تحقيق: د. محمد العدلوني الإدريسي، هامش رقم ٢، ص٣٣.

وقفت في الوقفة خرجت من الوقفة»[١].

ففي تخميسه لقصيدة محي الدين بن عربي[٢]، يبدو بعد الحضور جلياً يقول الششتري[٣]:

شَهِدْتُ حَقِيْقَتِيْ وَعَظِيْمَ شَأْنِي ... مُقَدَّسَةً عَنِ ادْرَاكِ الْعَيَانِ

فَقَالَ مُتَرْجِماً عَنِّيْ لِسَانِي ... «أَنَا القُرآنُ وَالسَّبْعُ الْمَثَانِي

رَوحُ الرُّوح لاَ رُوح الأوانِي»

(١) المواقف والمخاطبات، ص٧٤.

(٢) هو محمد بن علي بن محمد الحاتمي الطائي المرسي، الملقب عند الصوفية بالشيخ الأكبر، المشهور عند أهل المشرق بابن عربي، من دون أداة التعريف، ليميزوا بينه وبين القاضي أبي بكر ابن العربي، وشهرته عند أهل المغرب بابن العربي، كما يسمي هو نفسه بذلك في كتبه، ولد بمدينة مُرْسِية بالأندلس عام (٥٦٠هـ)، ولما بلغ الثامنة من عمره انتقلت أسرته إلى مدينة إشبيلة، وفيها بدأ بطلب العلم، فدرس القرآن، والحديث، والفقه، وعمل في شبابه كاتباً لبعض الحكام، ثمّ سلك طريق التصوف، فانقطع عن الدنيا، وتزهد، واعتزل الناس، وسار في بلاد الأندلس وشمال أفريقيا مدة عشر سنوات، التقى خلالها بعدد من شيوخ التصوف، ثم اتجه إلى مكة وأقام فيها سنتين، ثمّ استقرّ في دمشق، وتوفي فيها عام (٦٣٨هـ)، يُعدُّ ابن عربي من أكبر دعاة مذهب وحدة الوجود، وقد جاهر بهذا المذهب، وفصّل في مسائله، فكان بذلك منظّر هذا المذهب، وحامل لوائه، والممثل له، يُنظر: ميزان الاعتدال في نقد الرجال، لمحمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق: علي البجاوي، دار المعرفة، بيروت ج٣، ص٦٥٩، ويُنظر أيضاً: الطبقات الكبرى، ج١، ص١٨٨، ويُنظر أيضاً: الوافي بالوفيات، ج٤، ص١٢٤ ـ ١٢٧.

(٣) ديوانه، ص٢٤٥ ـ ٢٤٦.

أَنَــاْ فِيْ مَــسْتَوَىْ عَــرْشِيْ قَــدِيْمُ لِــذَا أَنِيَّتِــي العَظْمَــىْ نَــدِيمُ
وَفِيْ بَلْــوَىْ مَحَبَّــتِكُمْ أَهِــيْمُ «فُــؤَادِيْ عِنْــدَ مَعْلُــوْمِي مُقِــيْمُ
يُنَاْجِيــــهُ وَعِنْــــدَكُم لِــــسَانِي»
سَــتَرْتُ حَقِيْقَتِــيْ عَــنْ كُــلِّ فَهْــمٍ بِــمَا أَظْهَــرْتُ مِــنْ وسْــمٍ وَرَسْــمِ
فَإِنْ تَطْلُبْ تَرَىْ صِفَتِيْ مَـعَ اسْـمِي «فَلاَ تَنْظُـرْ بِطَرْفِكَ نَحْـوَ جِسْمِي
وَعَــدِّ عَــنِ التَّــنَعُّمِ بِالْــمَغَانِي»
فَعِنْــدَ شُــهُوْدِكَ الْأَسْرَارَ مِنْهَــا فَــلَا تَــكُ غَائِبَــاً فِيْ الْكَــوْنِ عَنْهَــا
وَوَحِّــدْ وَاتَّحِــدْ كَــيْ مَــاْ تَكُنْهَــا «فَمَــنْ فَهِــمَ الإِشَــارَةَ فَلْيَــصُنْهَا
وَإِلَّا سَــــوْفَ يُقتَــــلُ بِالــــسِّنَانِ»
فَمَــنْ أَوْرَىْ زِنَــادَ الْحَــقِّ رُدَّتْ حَقِيْقَتُــهُ وَعَنْــهُ الْبَــاْبَ سُــدَّتْ
وكَعْبَتُــهُ بِفَــاسِ الــشَّرْعِ هُــدَّتْ «كَحَــلَّاجِ[1] الْــمَحَبَّةِ إِذْ تَبَــدَّتْ
لَــهُ شَــمْسُ الحَقِيْقَــةِ فِيْ التَّــدَانِي»

---

(١) هو الحسين بن منصور بن محمي، ولد عام (٢٤٤هـ) في مدينة البيضاء بفارس، ونشأ بمدينة واسط بالعراق، صحب سهل بن عبد الله التستري (ت٢٨٣هـ)، وأخذ عنه علوم الصوفية، وعمرو بن عثمان المكي وأخذ عنه حرفة الصوفية، للحلاج ثمانية وأربعون مؤلفاً غريبة الأسماء، رمزية الأسلوب، منها: الطواسين، وهو هو، وكيف كان ويكون، والصيهور في نقض الدهور، وله ديوان شعر، كان يتنقل في البلدان لنشر التصوف، ولما كثر شعره وأعلن بإلحاده، قتل على الزندقة عام (٣٠٩هـ)، يُنظر: طبقات الصوفية، لأبي عبد الرحمن السلمي، تحقيق نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٦، ص٣٠٧، ويُنظر أيضاً: نفحات الأنس من حضرات القدس، لعبد الرحمن الجامي، دار التراث العربي، مصر، ص٣١٣.

فَلَمَّا أَنْ دَنَا مِنْهَا تَدَلَّى وَبِالإِسْمِ[١] الْمُعَظَّمِ قَدْ تَحَلَّى
تَوَحَّدْ عِنْدَ ذَاكَ وَمَا تَوَلَّى «فَقَالَ أَنَا هُوَ الحَقُّ الَّذِيْ لَا
يُغَيِّرُ ذَاتَهُ مَرُّ الزَّمَانِ»

تندرج هذه القصيدة ضمن ما يسمّى القول بلسان الحال المطلق لحظة الحضور، فحضوره بالحقّ وغيابه عن نفسه أدّى به إلى التّهويم في خطابه، فكأنّه يخاطب ذاته المغيّبة بهذا الخطاب، فحاله أشبه بـ «**قصّة النّسوة اللّاتي قطّعن أيديهنّ من جمال يوسف**»[٢].

تختلف قصائد الششتريّ في هذا البعد تفاوتاً حسب غيبته لأنّ «**مراتب النّفس تسعةٌ وتسعون سفرةً**».

ولذلك قال: (سترت حقيقتي عن كل فهم)، فحين رجع بعد وقفته إلى مألوفاته لم يزل ينظر بعين الجمع إلى الوحدة، وبعين الفرق إلى الكثرة، ولعلّ هذا الطرف من مثلّث المحبّة الصوفيّة هو ما يؤخذ على المتصوّفة عامّةً.

فمجاهدات النّفس واردةٌ في الإسلام، فـ «**الإسلام يحثّ على التّمسّك بها والعمل من أجلها**»[٣]، لكنّ الشّشتريّ والمتصوفة من الفلاسفة عامّةً طوّروا من أبعاد المجاهدات، حتى وصل الأمر بهم إلى الإغراق في ذلك، ممّا دفع بعض الدّارسين

---

(١) قطع همزة الوصل هنا ضرورة.

(٢) روضة التعريف، هامش الصفحة ٦٤٨.

(٣) في رياض الأدب الصوفي، د. علي أحمد عبد الهادي الخطيب، دار نهضة الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص١٦١.

إلى عدّ هذا الأمر من الأمور الدخيلة على الإسلام، «**فالّذي وصل إليه بعضهم من الحلول والاتّحاد والفناء، وسلوك طريق المجاهدات الصعبة، إنّما انحدرت هذه الأمور إليه من مصادر دخيلةٍ على الإسلام كالهندوسيّة[1]، والبوذيّة[2]**

---

(١) الهندوسية: أكبر ديانات الوثنية في الهند، إذ يمثل معتنقوها نسبة ٨٣٪ من الهنود، ويسميها الهندوس بـ ساناتا ندرا، أي الديانة الأزلية، ولهم عدة آلهة، تمثل في الغالب قوى الطبيعة، كالمطر والنار والرعد والبرق، ويؤمنون بالتناسخ، أي أن النفس لا تموت لخلودها، وإنما تخرج من جسد لتحل في جسد آخر بعد موت الجسد السابق، وتكرّم النفس إن كان صاحبها صالحاً بأن تسكن جسداً عالي المقام (كالبشر)، وتعذب إن كان الجسد السابق فاسداً بسكنى جسد أقل مقاماً، كحيوان أو نبات أو صخر، وتعاليمهم الروحية مبنية على عدة طرق في مجاهدة النفس، منها الاعتزال، ونكران الذات، والتفاني الكامل في الرهبنة، وذلك كله للخلاص من الشهوات الجسدية والوصول إلى الاندماج في الإله براهما (الروح الأعلى)، يُنظر: الموسوعة العربية العالمية، مجموعة من الباحثين مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر، الرياض، ط١، ١٩٩٦، ص٢٦، ١٨١ ـ ١٨٢.

(٢) البوذية: ديانة وضعية، أسسها (غوتا ماسيدها رفا)، المعروف ببوذا، (٥٦٤ق. م، ٤٨٣ق. م)، في نيبال، لأبوين هندوسيين، وقد كان والده قائداً سياسياً في مقاطعته التي يقطنها، إلا أن بوذا كان يألم لأحوال الناس وحياتهم، فاعتزل الناس في الغابات مترهباً ومحارباً لذاته، إلى أن حلت عليه فكرة أو حالة روحية، أحس عندها بالحكمة التي أرادها، فنودي مذ ذاك ببوذا، أي المستنير، ويقول البوذيون إن بوذا وصل إلى مقام النيرفانا، أي الكمال الدائم حينها، وعني بوذا بنشر الأخلاق الطيبة بين أتباعه، على مبدأ الخلاص الذي يستلزم محاربة أهواء النفس، حتى تتحقق بالالتحاق =

والأفلاطونيّة[(١)]»[(٢)].

لكن يبقى الشعر الصوفيّ ذو الطّابع الفلسفي من خلال قصائد الشّشتريّ ـ أيّاً كان مصدر هذه المجاهدات ـ شعراً ذا نزعةٍ عميقةٍ؛ لأنه يجول في عالم الأرواح

= والاندماج مع النيرفانا، أي مع الحقيقة الكاملة والعلوية (بوذا)، وتنتشر هذه الديانة في جنوب آسيا وشرقها الجنوبي، يُنظر: موسوعة الأديان الميسرة، مجموعة من الباحثين، دار النفائس، ط١، ٢٠٠١، ص١٤٨ ـ ١٥٠، وكاتب المادة د. أسعد السحمراني، ويُنظر أيضاً: أديان العالم د. هوستن سميث، ترجمة سعد رستم، دار الجسور الثقافية، حلب، ط١، ٢٠٠٥، ص١٣٦ ـ ١٤٤.

(١) الأفلاطونية: هي تعاليم الأكاديمية التي أنشأها أفلاطون نحو (٣٨٧ق. م)، وأفلاطون فيلسوف يوناني، ولد عام (٤٢٨ ـ ٣٤٧ق. م)، تتلمذ لسقراط إلى أن توفي، وقد أنشأ مدرسة علميةً فلسفية سماها (أكاديموس)، بث فيها آراءه الفلسفية والسياسية والرياضية، إلى أن اختلطت بالعناصر الغنوصية، متأثرة بالفيثاغورثية المحدثة، وظهور أفلوطين (٢٠٥ق. م)، الذي أنشأ فلسفة ثيوصوفية مستمدة من الأفلاطونية والأرسطية والديانات الروحية والفيثاغورثية، وأشهر نظريات تيار الأفلاطونية: نظرية المثل التي تعد النقطة الأساس في هذه الفلسفة، إلى جانب محاورات أفلاطون السياسية، والمثل: هي الصور المجردة الخالدة خارج عالم المادة، وهي أزلية أبدية، أي أن العالم عالمان: عالم حسي عقلي، وعالم روحي إلهي، والعالم الروحي هو عالم الصور الثابتة الأزلية، أما العالم الآخر فهو العالم الفاني والمتبدل والمتغير، والحقائق هنا عين الحقائق هناك لا تختلف، فهي كالصورة في المرآة، يُنظر: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط٣، ٢٠٠٠، ص٨٢، ويُنظر أيضاً: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي، د. جميل الحاج، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٠، ص٤٧ ـ ٤٨، ويُنظر أيضاً: الموسوعة العربية العالمية، ج٢، ص٣٩٢ ـ ٣٩٤.

(٢) في رياض الأدب الصوفي، ص١٦١.

دافعه الحب، رغبة الظّفر بالوصول والمشاهدة، جامعاً لذلك «**بين مناهج الرمزيّة الصوفيّة الأدبيّة، ومعالم السرياليّة في الأخذ من الباطن ومن اللاشعور**»[١].

فعندما قال:

أَنَــاْ فِيْ مَــسْتَوَىْ عَــرْشِيْ قَــدِيْم لِــذَا أَنِيَّتِــي الْعُظْمَــىْ نَــدِيْمُ

فقد انمازت رؤيته الكونيّة هنا، وهي رؤيةٌ تنظر إلى الوجود بوجهيه الظّاهر والباطن، مع تقديم الباطن في ذلك، لأن الظاهر أثرٌ لعين الباطن (الحق)، وما الظاهر سوى خيال الحقيقة الباطنة، ومن هنا يمكن الولوج إلى مذهب الوحدة المطلقة عند المتصوفة القائلين بوحدة الوجود.

وما يطبع ديوان الششتريّ تلك المسحة من الغموض بين تجربته العرفانيّة والشعريّة؛ لأنّ الأولى تجربة فناءٍ وصمتٍ كما بيّن النفريّ، والثانية تجربة تعبيرٍ، ولذلك كانت علاقته ببعدي الحضور والغياب محكومةً بهذه الرؤية.

تقوم حركة المعنى في بعد الحضور على قطيعةٍ تامّةٍ مع اللّغة الواعية المدرِكة، فلا لقاء معها ولا مصالحة، «**لأنّ اللّغة من حيث ألفاظها تعدّ من عالم الحسّ الظاهر، أي أنّها من عالم السّوى الذي ينبغي للسالك أن يتجاوزه في مساعيه صوب الحقيقة**»[٢].

---

(١) في رياض الأدب الصوفي، ص١٧٠.

(٢) الشعر الصوفي في العصر العباسي، دراسة في الرؤية والفن، جميل سلطان محمد عثمان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ٢٠٠٦، ص٨٧.

يقول الشّشتريّ في إحدى موشحاته[١]:

هِــمْ بِــذَاْتِيْ سَــنِيَّا   لَمْ تَــزَلْ أَبَــدِيَا

جَــلَّ مَــنْ ذَاتِيْ بِــذَاْتُوْ   وَحَيَــأْتِيْ بِحَيَــأْتُو

وَصِــفَاْتِيْ بِــصِفَاْتُوْ

أَنَــاْ بِــهِ وَهْــوَ لِيَّــا   حَــضْرَةً قُدُوْسِــيَّا

كِــفْ هــفِيْ الْخَلْــقْ تَــسْرِيْ   هَــذَاْ مَعْنَــىْ الْقَــضِيَّا

جَــلَّ رَبِّيْ بِطَــوْرِيْ   وَظَهَــرْ فِيْ سُــطُوْرِيْ

واغْــتَرَاْنِيْ بِنُــوْرِيْ

كِــفْ هــفِي الْخَلْــقِ تَــسْرِي   هَــذَاْ مَعْنَــى الْقَــضِيَّا

قَــاْلَ لَــسْ ثُــمَّ كَــشَاْنِي   لَاْ تَــرَىْ مَعِــيْ ثَــاْنِي

ثَبِّــتْ قَلْبَــكَ مَكَــاْنِي

تقوم التجربة الشعريّة في بعدها الحضوريّ على جدلٍ واسع المدى بين غيابٍ عن وغيابٍ في، فالشّاعر يغيب في لجّة المشاعر والانفعالات ويحضر فيها، والصوفيّ يغيب عن السّوى، فنصوص الشّشتريّ في بعـدها الحضوريّ تحاول بجهدٍ شديدٍ الغيابَ في الحق، والغياب عما سوى الحق، حتّى تصل إلى المشاهدة، لأنّ التجربة الشعريّة «**يجب أن تظلّ تجربةً شعريّةً للعقل فيها دورٌ، وله معها عملٌ، لكنّه دورٌ محدودٌ،**

---

(١) ديوانه، ص٣٥٨.

وعملٌ مشروطٌ بأن لا يخرجها من عالمها إلى عالم التّجريد والصّور القطعيّة»[١].

أمّا نصوص الششتريّ في بعد الحضور فلها عالمها الخاصّ، وتشكيلها الأسلوبيّ المفارق لتشكّلات التجربة الشعريّة عامّةً، فليس صحيحاً أن «**يمثّل الخيال والحدس ركيزة أساسية في التجربة الصوفية وفي التجربة الشعرية**»[٢]، بل إن الفناء العرفانيّ الذي ينازله الصوفيّ، وبه تنكشف حقائق الوجود الباطنة، هو الركيزة الأساس في أي تجربة فلسفية صوفية، وبذلك «**تكتسب الوقائع دلالاتٍ جديدةً تمليها ديناميّات الموقف**»[٣]، ولذلك عبّر بقوله:

هِمْ بِذَاتِي سَنِيًّا لمْ تَزَلْ أَبَدِيّاً

جَلَّ مَنْ ذَاتِيْ بِذَاتُو وَحَيَاتِيْ بِحَيَاتُو

وَصِفَاتِيْ بِصِفَاتُو

فالششتريّ في هذا البعد له إجراءاته وأدواته الأسلوبيّة لنقل حركة المعنى، فتجربته إنّما هي تجربة فناءٍ، ولذلك استحال نقلها أو التّعبير عنها كما هي، فالشّشتريّ

---

(١) التجربة الشعرية عند ابن المقرب، عبده عبد العزيز قليقلة، النادي الأدبي، الرياض، ط١، ١٩٨٦، ص٦٧.

(٢) الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي، إبراهيم منصور، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص٢٦.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د. ت، ص٢٩٩.

«**يغوص في أعماقه وينفعل بما فيه من مظاهر وحوادث ومواقف إنسانيّةٍ، ثم يبلور هذه الانفعالات بما تتيح له اللّغة من طاقاتٍ وإمكاناتٍ تعبيريّةٍ، ولذلك كانت تجربته تجربة حضورٍ وتعبيرٍ**»[(١)] لا يدُرَكُ كنهه، لأنّه تعبيرٌ عن لحظةٍ لا سُمْكَ لها، ولا خطاب فيها، فهو في قوله (جلّ من ذاتي بذاتو) رهن تجربةٍ شعريّةٍ صوفيّةٍ إبداعيّةٍ ناتجةٍ عن تجربةٍ صوفيّةٍ عرفانيّةٍ، تقوم على الوعي الوجدانيّ، وهو الذي يمثّل «**ماهيّة الوعي الصوفيّ وجوهر محتواه، فإذا تأمّل المرء في مقولات أهل التّصوّف، وجد أنّ معظمها مقولاتٌ شعوريةٌ أكثر مما هي مقولات ذهنٍ وعقلٍ**»[(٢)]، فعندما قال في قصيدته[(٣)]:

[الوافر]

إِذَاْ غَـاْبَ الْوُجُـوْدُ وَغِبْـتَ عَنْـهُ ... فَلَـمْ تَعْلَـمْ أَبُعْـدٌ أَمْ تَـدَانِي

وكُنْـتَ مِـنَ الزَّمَـانِ بِـلَا زَمَـاْنٍ ... وَكُنْـتَ مِـنَ الْـمَكَانِ بِـلَاْ مَكَـاْنِ

فقوله إنّما هو ناتجٌ عن التّجربة العرفانيّة، لأن التعبير الشعري «**عمليةٌ لا بدّ فيها من حضور المعبّر بوعيه وإدراكه**»[(٤)]، لكنّ الذي جعل التعبير مفارقاً في الشّطح

(١) الشعر الصوفي في العصر العباسي، ص٩٣.

(٢) ماهية الوعي الصوفي، يوسف سامي يوسف، مجلة المعرفة، العدد ٣٧٧، إصدار وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤ أكتوبر، ص١٣.

(٣) ديوانه، ص٧٨.

(٤) الشعر الصوفي في العصر العباسي، ص٩٧.

في هذا البعد كون الحالة التعبيريّة ناجمةً عن تجربةٍ عرفانيّةٍ، لا زمن يفصلها، وبذلك تغدو الألفاظ مغرقةً في الغموض، لأنّ قارئ النّصّ لم يعش تلك الحالة التي غاب فيها الشّشتريّ عن السّوى.

فخلاصة القراءة لنصوص الشّشتريّ في بعدها الحضوري لها أن تعيد تشكيلاتها بما تقتضيه من ضروراتٍ معرفيّةٍ ومنهجيّةٍ بحدود معيّنة، لكن مع الوفاء لجوهر تلك النصوص «**وإلا كانت تلك القراءة تزويراً نموذجيّاً**»[1] ؛ لأنّ الباحث عن تقلّبات المعنى في نصوص البعد الحضوريّ عليه أن يتسلّح بالقوى الإدراكيّة لسبر أعماق هذه النّصوص، وهي «**الصورة والظّلّ، والكون الظّاهر والباطن، وهو الخيال الوجوديّ**»[2]، وهو ممّا يختصّ به الصوفيّ في تجربته العرفانيّة.

❊ ❊ ❊

(١) خطاب التصوف بحث في التشاكل والتلقي والتأويل، فيصل أصلان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٨، ص١٢٣.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٦.



المبحث الثالث
أسلوب التقابل

* المطلب الأول ـ ماهية التقابل الصوفي:

انتهج الششتري للتعبير عن بعدي الغياب والحضور منطلقات أسلوبية عديدة، ومنها أسلوب التقابل، الذي يقوم على مبدأ التّضادّ بين جزئيّات النّصّ، وهو أسلوبٌ تعبيريٌّ، وفنٌّ من فنون البلاغة العربيّة، فقد ميّز البلاغيّون القدامى نوعه، وقد عرّفه السكاكي[1] بقوله: «**أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضدّيهما**»[2]، ولذلك فإنّ التّقابل يندرج تحت بنيةٍ دلاليّةٍ واحدةٍ هي التّضادّ الدّلاليّ بين عناصر التّركيب.

---

(١) يوسف بن أبي بكر بن محمد، أبو يعقوب السكاكي، من أهل خوارزم، ولد عام (٤٥٤هـ)، إمامٌ علّامة في العربية، والمعاني والبيان، والأدب والعروض والشعر، متكلّمٌ؛ فقيهٌ، متفنّنٌ في علوم شتّى، صنّف مفتاح العلوم، قال السيوطي ناقلاً: يوسف السكاكي، أبو يعقوب العلامة، ذو علوم سعى إليها، فحصّل طرائقها، وحفر تحت جناحه طوابقها، واهتزّ للمعاني اهتزاز الغصن البارِح، وكانت وفاته عام (٦٢٦هـ)، يُنظر: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ج٢، ص٣٦٤، ويُنظر أيضاً: هدية العارفين بأسماء المؤلفين والمصنفين، ج٢، ص٥٥٣ ـ ٥٥٤.

(٢) مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص٥٣٣.

لكنّ الفرق بين التقابل البلاغيّ والتّقابل الصّوفيّ النّصّيّ أنّ الأول بنيته اللّغة، لكنّ التّقابل الصّوفيّ النّصيّ قد يُخلَقُ من تقابلاتٍ غير لغويّةٍ، وذلك راجعٌ إلى قدرة المبدع ورؤيته الخاصّة للعالم والأشياء، فأداة معرفة التّصوّف «**هي الذّوق والقلب... يشكو من عجز لغة النّاس في عالمهم الظّاهر والعقليّ عن استيعاب رؤيته وأحاسيسه**»[1].

وقد قُدِّمت نصوص الششتريّ في بعديها الغيابيّ والحضوريّ ـ في قسمٍ منها ـ بأسلوبٍ تقابليٍّ، طرفاه الأنا والآخر، الذرّة والذارّ، المحبّ والمحبوب.

فقد أدرك الشّشتريّ حقيقة ذاته وتكوّنت لديه رؤيةٌ واضحةٌ عن طبيعة المقابل لذاته، لذلك كانت مجاهداته النّفسيّة وقطع علائقها رغبة التّوحّد بالآخر، ومن هنا «**كان لوقوف بعض الصّوفيّن عند حقيقته الرّوحيّة أثرٌ خطيرٌ في تحديد سلوكه وصفة علاقته بالله**»[2].

يقول الشّشتريّ في قصيدته:

[الطويل]

إِذَا لَمْ يَكُنْ مَعْنَى حَدِيثِكَ لِيْ يُدْرَىْ فَلَاْ مُهْجَتِيْ تُشْفَىْ وَلَاْ كَبِدِيْ تُرْوَىْ

نَظَرْتُ فَلَمْ أَنْظُرْ سِوَاْكَ أُحِبُّهُ وَلَوْلَاكَ مَاْ طَاْبَ الْهَوَىْ لِلَّذِيْ يَهْوَىْ

وَلَمَّا اجْتَلَاْكَ الْفِكْرُ فِيْ خَلْوَةِ الرِّضَا وَغُيِّبْتُ قَاْلَ النَّاسُ ضَلَّتْ بِيَ الاهْوا

(١) الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٣١٢.

(٢) الشعر الصوفي في العصر العباسي، ١٣٥.

لَعَمْرُكَ مَا ضَلَّ الْـمُحِبُّ وَمَا غَـوَىْ وَلَكِنَّهُمْ لَمَّا عَمُوْا أَخْطَـؤُوا الْفَتْـوَىْ
وَلَـوْ شَـهِدُوْا مَعْنَـىْ جَمَالِـكَ مِـثْلَمَاْ شَهِدْتُ بِعَيْنِ الْقَلْبِ مَاْ أَنْكَرُوْا الـدَّعْوَى
خَلَعْتُ عِذَارِيْ فِيْ هَوَاكَ وَمَنْ يَكُنْ خَلِيْعَ عِذَاْرٍ فِيْ الهَوَىْ سَرَّهُ النَّجْـوَىْ
وَمَزَّقْـتُ أَثْـوَاْبَ الْوَقَـاْرِ تَهَتُّكَـاً عَلَيْكَ وَطَاْبَـتْ فِيْ مَحَبَّتِـكَ الْبَلْـوَى
فَمَاْ فِيْ الْهَوَىْ شَكْوَىْ وَلَوْ مُزِّقَ الْحَشَا وَعَاْرٌ عَلَى الْعُشَّاقِ فِيْ حُبِّكَ الشَّكْوَىْ

فالمكوّنان الأساسيّان في القصيدة هما تقابل الأنا ممثّلةً للذّات الصّوفيّة الشّاعرة، والآخر ممثّلاً للذّات العليّة.

ومن المظاهر اللّسانيّة للمكوّن الأوّل: (لي، مهجتي، كبدي، نظرت، يهوى، الفكر، المحب، غوى، عين القلب، عذاري، مزقت...).

ومن المظاهر اللّسانيّة للمكوّن الثّاني: (حديثك، سواك، لولاك، جمالك، هواك، عليك، محبتك...).

والجامع بين المكوّنين علاقة تناءٍ وبعادٍ، ممّا يزيد في بنائيّة النّصّ بناءً يحدث التّفاعل والتّأثير، وهو «**تأثيرٌ متبادلٌ بين مرسلٍ ومتلقٍّ في حالة حضورٍ أو غيابٍ باستعمالٍ للأدلّة اللّغويّة مطابقٌ لمقتضى المقام والمقال**»[1].

وما دامت علاقة الأنا الصّوفيّة بالآخر علاقة غيابٍ وتوتّرٍ، فإنّ أسلوب التّقابل يبقى مهيمناً على النّظام البنائيّ الهيكليّ، فهو «**أهم مكوّنٍ من مكوّناتها البنائيّة،**

(١) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ص١٣٨.

وأظهر خصّيصةٍ أسلوبيّةٍ مهيمنةٍ فيها، فهو لا تكاد تخلو قصيدةٌ صوفيّةٌ منه»[١].

لكن كيف قدّم الشّشتريّ أسلوب التّقابل في نصوصه، وهل مثّلت الأنا اتّجاهاً واحداً في مقابلة الآخر، وهل تعيّن الآخر بخطابيّةٍ مباشرةٍ للذّات العليّة؟

* * *

* **المطلب الثاني ـ أسلوبية التقابل المباشر:**

انطلق الشّشتريّ في تشكيله النّصّ التّقابليّ من عدّة منطلقاتٍ، كان للمنطلق المباشر حظّه الوافر فيه، وهو ما يشار إليه بـ (أنا) الشّاعر إشارةً مباشرةً، وبين الذات العليّة تحديداً واضحاً، يقول الشّشتريّ في قصيدته[٢]:

[البسيط]

لَأَخْلَعَنَّ عِذَارِيْ فِيْ مَحَبَّتِكُمْ ... بِحَوْلِكُمْ لَاْ بِحَوْلِيْ لَاْ وَلَاْ حِيَلِيْ

وَأَتْرُكُ الْكَوْنَ حَتَّىْ لَاْ أَرَاْهُ وَلَاْ ... أَرَىْ اللُّحُوْظَ لِتَرْكِ التَّرْكِ مِنْ قِبَلِيْ

الْخَلْقُ خَلْقُكُمُ وَالأَمْرُ أَمْرُكُمُ ... فَأَيُّ شَيْءٍ أَنَاْ لَاْ كُنْتَ مِنْ طَلَلِ

الحَقَّ قُلْتُ وَمَاْ فِيْ الْكَوْنِ غَيْرُكُمُ ... أَعُوْذُ بِالله مِنْ عِلْمِيْ وَمِنْ عَمَلِيْ

مَاْ لِلْحِجَاْبِ مَكَاْنٌ فِيْ وُجُودِكُمُ ... إِلَّا بِسِرِّ حُرُوْفِ انْظُرْ إِلَىْ الْجَبَلِ

ظَهَرْتُمُ فَخَفِيْتُمْ مِنْ ظُهُوْرِكُمُ ... أَنْتُمُ دَلَلْتُمْ عَلَيْكُمُ لِلدَّلِيلِ وَلِيْ

عَرَفْتُمُ كَمْ فَمَنْ هَذَا الْخَبِيْرُ بِكُمْ ... أَنْتُمْ هُمُ وَحَيَاةِ الْحُبِّ يَا أَمَلِيْ

---

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٤٠.

(٢) ديوانه، ص٦٣ ـ ٦٤.

يمثّل المكوّنان الأساسيان الأنا والآخر تمثيلاً مباشراً في حركة التّقابل في هذه القصيدة.

ومن الدّوالّ اللّسانيّة للأنا المباشرة قوله: (أخلعن، عذاري، بحولي، حيلي، أترك، أرى، قبلي، **أنا**، علمي، عملي، عرفتموكم، أملي).

والآخر ممثّلاً للذّات العليّة تمثيلاً مقصوداً ومباشراً قوله: (محبتكم، بحولكم، خلقكم، أمركم، غيركم، وجودكم، ظهرتم، خفيتم، **أنتم**).

وبذلك يتحقّق التّقابل المباشر بين (الأنا) الّتي كان لدوالّها اللّفظ ذاته في قوله: (فأي شيءٍ أنا) وبين الآخر، الّذي دلّ عليه دلالةً مباشرة.

ويُعدُّ الأسلوب التّقابليّ المباشر في بناء النّصّ بناءً تعارضياً «**من أهمّ العناصر الأسلوبيّة المنتجة لأدبيّة النّصّ وشعريّته**»[1]، لكن قد يتّخذ هذا الأسلوب المباشر طابعاً توحّديّاً في بناء النّصّ، ومن هذا القبيل قول الشّشتريّ في موشّحته[2]:

كَـــــــمْ دُرْتُ فِيْ ذَاْتِيْ		دورَ الرَّحَـــــــــــــــاْ

فِيْ الحِـــــسِّ وَالْـــــمَعْنَىْ		تَفَـــــتَّشْ عَـــــلَيْ

كَـمْ خُـضْتُ فِي لُجَّـا وَكَـمْ بَحـر		وَكَـمْ حَـاْدِثٍ أَسْـمَعْ وَكَـمْ خَـبرْ

وَلَمْ نَجِـــدْ فِيْهَـــا لَهُـــمْ أَثَـــرْ

وَالنَّـــــــاْرُ فِيْ ذَاْتِيْ		مَـــــعَ الْهَـــــوِيْ

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٤٦.

(٢) ديوانه، ص٣٧٢ ـ ٣٧٣.

وَكَـــمْ كَـــوَىْ قَلْبِـــي بِالـــــشَّوْقِ كَـــــيْ
ضِــيَاْ أَنَـــاْ فِيْ كُـــلِّ حَـــالْ وَقَــدْ خُفِيْــتُ عَنِّــيْ بِــلاَ زَوَالْ
وَدَاْبِـــنْ عَـــلَىْ أَنِّيْ فِيْ قِيْـــلْ وقَـــالْ
حَتَّـــــىْ تَبَـــدَّاْ لِيَّ مَـــــاْ فِيْ الجُبَـــــيْ
وَزَاْلَ عَنِّـــــــــيْ عَـــــيْنُ الغُطَـــــيْ
ظَفِـــرْتُ بِيْ حَقَّـــا بَعْـــدَ الْفَنَـــاْ وَمِـــنْ هُنَـــا أَبْقَـــىْ بِـــلاَ أَنَـــاْ
وَمَـــنْ أَنَـــاْ يَـــاْ أَنَـــاْ، إِلَّاْ أَنَـــاْ

يكمن التّقابل المباشر ـ في بعديه الأنا والآخر في هذا الموشّح ـ وراء السّطور، وهو ما يطبع نصوص الوحدة المطلقة على وجه الخصوص، فهذا الموشّح يعبّر تعبيراً مباشراً عن حقيقة الوجود المطلق لله، فالله موجودٌ بالذّات العارفة، ومن هنا نجده يدعو للرّجوع إلى الذّات من أجل إدراك الله، لأنّ الله في النّفس لا خارجها، بحيث تكون دورة الذّات في ذاتها، «**فبدورة الذّات الداخليّة تنكشف الحقيقة العظمى**»(١).

ففي الدّوالّ اللّسانيّة يقول:

(درت، ذاتي، عليّ، خضت، قلبي، أنا، عني، أني، لي، ظفرت، أبقى) فالـذّات هي الأنـا وهي الآخر، فبعد أن كان الـدّالّ في النّصوص السّابقة ينقسم بـين دالّ

---

(١) حاشية الصفحة ٢٠٧ من ديوان الششتري، بقلم د. محمد العدلوني الإدريسي، وقد قال الدكتور سامي النشار: إن هذه الموشحة تعبر عن دورة الذات في الذات، والذات فيها كل شيء، فالدورة إذن لا إلى خارج بل إلى داخل، فإذا انكشف الغطاء لم يجد الإنسان داخل الجبة سوى الوجود الواحد المطلق، ديوان الششتري، ص٣٧٢.

للأنا بألفاظٍ محدّدةٍ، ودالٌّ للآخر المقابل بألفاظٍ تخصّه أيضاً «**تنامى هذا التصور لتتحد علاقات التّشابه والتضادّ على صعيد التّصور الكلّيّ للدّلالة، فيكون الناتج رؤية الخطاب الأدبي في جوهره القريب من الحقيقة**»[١]، وبذلك يكون الآخر بالذّات (الأنا)، وتكون الأنا مع الآخر في الذّات، ولذلك قال: (ومن أنا يا أنا إلّا أنا)، وبذلك تبقى فجوة التقابل قائمةً على الرغم من اتّحاد محلّيها في دالٍّ واحدٍ.

لكن قد يتغير ممثّل (الأنا والآخر) في نصوص الششتريّ، متعيّناً في رؤىً أخرى، ضمن علاقةٍ ينتظمها تقابل بعدي حضورٍ وغيابٍ، وهو ما يمثّل النّوع الثّاني من أشكال التّقابل.

* * *

*** المطلب الثالث ـ أسلوبيّة التّقابل غير المباشر:**

يظلّ التّقابل في هذا النوع من بنية القصائد قائماً بين ذاتٍ وآخر، وإن اختلفت قابليّة التّمثيل، فمن النّماذج الّتي يتغير فيها ممثل (الآخر) ليصبح (ليلى) الرّامزة للذّات العليّة، وتظلّ العلاقة بين الطرفين علاقة غيابٍ تستجدي حضوراً في بناءٍ تقابليٍّ، قول الشّشتريّ في قصيدته[٢]:

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص١٤٧.

(٢) ديوانه، ص٨١ ـ ٨٢.

[الرمل]

غَيْرُ لَيْلَى لَمْ يُرَى[1] فِي الْحَيِّ حَيْ ... سَلْ مَتَى مَا ارْتَبْتَ عَنْهَا كُلَّ شَيْ

كُلُّ شَيْ سِرُّهَا فِيْهِ سَرَى ... فَلِذَا يُثْنِي عَلَيْهَا كُلُّ شَيْ

هِيَ كَالْمِرْآةِ تُبْدِيْ صُوَراً ... قَابَلَتْهَا وَبِهَا مَا حَلَّ شَيْ

عَجَباً تَنْأَىْ وَلَا أَيْنَ لَهَا ... ثُمَّ يَدْنُو وَصْلُهَا مِلْءَ يَدَيْ

وَلَنَا مِنْ وَصْلِهَا جَمْعٌ وَمِنْ ... بُعْدِهَا فَرْقٌ هُمَا حَالٌ إِلَيَّ

فَبِحُكْمِ الْجَمْعِ لَا فَرْقَ لَهَا ... وَبِحُكْمِ الْفَرْقِ تَلْبِيْسٌ عَلَيْ

تتوزع المنظومة البنائيّة للقصيدة في طرفي التّقابل غير المباشر بين (الأنا) والآخر (ليلى) الوجود المطلق.

ومن مظاهرها اللّسانية قوله: (ليلى، هي، تبدي، تنأى، لها، وصلها) وتظلّ العلاقة علاقة غيابٍ لعدم تكافؤ الذّات مع الآخر الرّامز للحقّ المطلق (ليلى)، فللشّاعر رؤيته الكونيّة الخاصة، «**فهناك انطباعٌ يختزنه العقل عن العالم، وكلّما ابتعث الشّاعر هذا الانطباع أدى ذلك إلى مسلكٍ لغويٍّ ذي خواصّ مميّزةٍ، ربّما كان التقابل أبرز نتائجه**»[2] البارزة في بناءٍ هيكليٍّ تقابليٍّ.

ومن النماذج الّتي يصبح فيها ممثّل الآخر مختلفاً:

---

(١) والصواب: يُرَ، وهو خطأ نحْويٌّ تجيزه الضرورة الشعرية كي يستقيم الوزن.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، ص١٤٧.

تنزيل الحقيقة المحمديّة مقابلاً للأنا، يقول الششتريّ في موشّحه[١]:

سِرُّ سِرِّيْ يَلُـــوْحُ فِيْ أَمْـــرِيْ فَـافْهَمُوا يَـا أُولِي النُّهَـىْ خَـبْرِي

هُـــوَ كُـــلٌ وَحَرْفُــهُ مَعْنَـــى

ذَاكَ حِبِّـــي ولَـــيْس لُـــهْ مَثْنَـــى

وَلَـــهُ اسْـــمٌ مُحَمَّـــدٌ عَيْنَـــا

فَـافْنَ فِيْـهِ وَاخْـرُجْ عَـنِ الْغَـيْرِ مَـا لُـو شَـبيهٌ فِي مُحْكَـمِ الـذِّكرِ

هَـــوًا هُـــوًا مُحَمَّـــدُ الْأَعْـــلَا

هُـــوَ أَوَّلْ وَآخِـــرٌ يُـــتْلَا

حَرْفُـــهُ اضْرِب فيـــه حَرْفـــه مِـــثْلاً

قَـوْلِي [إفْهَـمْ] ومِنِّـي هُـ سِرِّي سِرُّ رُوحِـــي في لَيْلَـــةِ الْقَـــدْرِ

يتكوّن الموشح من تقابل الأنا مع الآخر (الحقيقة المحمديّة)، ومن مظاهره اللّسانيّة: (هو، حرفه، ذاك، محمد، فيه، الغير، أول، آخر).

والعلاقة هنا علاقة غيابٍ؛ «**لأن مرامي القصيدة صوفيّةٌ باطنيّةٌ لا مظهريةٌ، تتوق فيها الذّات الصّوفيّة إلى التّواصل مع الحقيقة المحمديّة... وحينئذٍ فإن بنية القصيدة هي بنيةٌ ثنائيّةٌ تقابليّةٌ بين النّقص ممثّلاً في الذّات الصّوفيّة، والكمال ممثّلاً في الحقيقة المحمديّة**»[٢].

---

(١) ديوانه، ص١٥٩ ـ ١٦٠.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٤٤.

ومن النماذج الّتي يكون فيها الآخر حبيباً مطلقاً ـ فليس هو بتعبيرٍ عن الذّات العَليّة تعبيراً مباشراً، ولا هو بحبيبٍ مخصوصٍ، ولذلك تتنوّع الدّوال بين هذا وذاك ـ قوله في موشحته[1]:

مُــــذْ لَاحَ لِي سِرُّ مَـــــنْ نَهْـــــواهْ

لَمْ أسْـــــتَطِعْ كَـــتْمَ مَـــا ألقَـــاهْ

مِـــنْ شَـــجْوِ قَلْبِــي وَمِــنْ شَــكْوَاهْ

وَيْـــحَ قَلْبِـــــي قَـــدْ طَــــارْ فِيْ ذَا الْهَـوَىْ سَـاْبِحاً ذَا اسْـتِهْتَارْ

يَـــا غَـــاْيَتِيْ فِيْ الْهَـــوَىْ يَـــا أُنْــسِيْ

أَنْــــتَ الْعَلِـــيْمُ بِـــمَا فِيْ الـــنَّفْسِ

مَلَكْــتَ مِنِّــي الْقُــوَى مِــعْ حِــسِي

فَعَـــــسَى أنْ تَخْتَـــــارْ لِمــدنِفٍ مــستهامٍ قــدْ حــارْ

مَاشْـــــتَهِي إلاّ أنْ تُحْيِينــــــــي

بِالْوَصْــــلِ مِنْــــكَ وَأَنْ تَــــسْقِيني

مِـــنْ خَمْــرِ وُدِّكَ مـــا يُرْوِينِـــي

المنظومة ذات دلالةٍ واحدةٍ كليةٍ هي (المحبة)، طرفاها الأساسيان:

١ ـ الأنا: ومن دوالّه اللّسانيّة: (لي، نهواه، أستطيع، ألقاه، قلبي، طار...).

٢ ـ والآخر يتوزع في حقلين:

---

(١) المصدر السابق، ص١٣٣ ـ ١٣٤.

الحقل الأول: آخرٌ غير مباشرٍ، يتعين في حبيبٍ مطلقٍ، دوالّه اللّسانيّة هي أقرب إلى الغزل البشريّ، ومن مظاهره اللسانيّة قوله: (سواه، غايتي، أنسي، تختار، تحييني **مجازاً**، تسقيني).

الحقل الثّاني: آخر مباشرٌ يتعيّن في الذّات العليّة، لأنّ دوالّه تقتضيه، ومن مظاهره اللّسانيّة قوله: (أنت العليم، تحييني حقيقة، ودك).

إلا أن الحقل الأول غير المباشر يطغى على النصّ، ولذلك يعدّ من التّقابل غير المباشر.

ومن التّقابل النّثريّ: قول الشّشتري في **المقاليد الوجوديّة في الدّائرة الوهميّة**[١]: «**أحوال السّالك عبادةٌ وعبوديّةٌ... وماهيّة الوجود عالم أمرٍ وخلقٍ وحقٍّ... والمشاهدة بعد ومع وقبل... والطّريق المكابدة والمجاهدة والمشاهدة... والتخلّي والتجلّي... الجلال والجمال**».

إلا أنّ هذه التّقابلات منها الثنائيّ والثّلاثيّ، والجامع بينها ليس علاقة حضورٍ وغيابٍ فحسب، بل أحوالٌ ومقاماتٌ، وهنا يكون مدار التّقابلات فلسفيّاً عقديّاً لا أدبيّاً، لكن من خلال النّصوص السّابقة انطلق الشّشتريّ «**إلى خلق كثافةٍ تقابليّةٍ من خلال تعدّد الأطراف على نحوٍ يمدّ المفارقة إلى أطول مساحةٍ لغويّةٍ، ومن ثمّ تتعدد تموجات الذّهن في مدٍّ وجزرٍ وارتفاعٍ وهبوطٍ، ممّا يشدّ المتلقّي ويدفعه دفعاً إلى حركةٍ ذهنيّةٍ مماثلةٍ، تبعاً للنّقلة الدّلاليّة الّتي يحدثها التّعدّد في مفردات التّقابل**»[٢].

---

(١) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص٩٥ ـ ٩٦.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، ص٢٨٢.

يُعدُّ أسلوب التّقابل والتّعارض بين جزئيّات النّصّ الأدبيّ الصّوفي لبنةً من أهمّ لبنات العقيدة الصّوفيّة؛ لأنّه الأسلوب الفارق الّذي أبان عن بعدي الغياب والحضور في المثلث الصّوفيّ، بل إنّ هذا الأسلوب في بناء القصيدة بناءً تقابليّاً «**من أهمّ العناصر الأسلوبيّة المنتجة لأدبيّة النّصّ وشعريّته**»[1]، وقد كان المنهج الأسلوبيّ إجراءً فاعلاً في التّعامل مع أسلوب التّقابل التّطبيقيّ، إذ أعرب عن جدارته في تحليل النصّ الصوفيّ، وفق رؤيةٍ لا تستكين إلى الأحكام الانطباعيّة.

* * *

(١) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص١٤٦.



المبحث الرابع

أسلوب التمثيل

*** المطلب الأول ـ مفهومه ومزيته الصوفيّة:**

يستدعي استكناهَ عمقِ التجربة الصوفية في نصوص الشّشتريّ رصدُ حركةِ المعنى بين غيابٍ وحضورٍ، وفق أساليب تنظم رؤيته، وتوجِّهُ أبعادها المنبثقة من رؤيته الكونيّة للعالم والملكوت.

وقد كان أسلوب التقابل إحدى عمليات الرّصد والمتابعة لتشكّلات الخطاب في نصوصه، غير أن حركة الرّصد هذه لا يمكن إدراكها إلا بمنطلقاتٍ تراتبيّةٍ منهجيّة، في عمليّةٍ واعيةٍ تستشعر أفق التشكّل، وتمارس فعل التوزيع المنهجيّ للنّصوص المدروسة.

وكان لأسلوب التمثيل الأثرُ البارزُ في نصوص الشّشتريّ، فقد بنى من خلاله الكثير من نصوصه.

فما التمثيل؟

التمثيل هو الشّبيه والنّظير[1]، وسمّي المثل مثالاً لأنه يحذى عليه ويُجعل مقياساً لغيره[2].

---

(١) لسان العرب، مادة (مثل).

(٢) يُنظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني =

والتمثيل من مفردات البلاغة العربيّة قديماً، فالجرجانيّ جعله أسّ محاسن الكلام، «**فالتشبيه والتمثيل والاستعارة جلّ محاسن الكلام متفرّعةٌ عنها**»[(١)]، وهو مجازٌ مركبٌ، أي «**تشبيه صورةٍ مركّبةٍ بصورةٍ مثلها**»[(٢)].

والفرق بين التمثيل والتشبيه: «أنّ كلّ تمثيلٍ تشبيهٌ، وليس كلّ تشبيهٍ تمثيلاً»[(٣)].

أما وظيفة التمثيل بلاغياً فهي: «**تشخيصٌ وتجسيدٌ وتصويرٌ للمدركات العقليّة، وإخراجها في صورةٍ ملموسةٍ محسوسةٍ؛ لأن الذّهن غالباً لا يدرك الأشياء المجردة بقدر ما يدرك مثالاتها وتصاويرها التي تنوب عنها، وتقوم مقامها على المشاكلة والموافقة والمشابهة**»[(٤)].

*** طبيعة التمثيل في النص الصّوفيّ الشّشتريّ، ووظيفته، وتجلياته:**

تُعدُّ التجربة الصّوفية تجربةً ذوقيةً، لا تعرف المباشرة في القول، بل تبتغي

= (٣٩٠ ـ ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، ط٥، ١٩٨١، ج١، ص٢٨٠.

(١) أسرار البلاغة، للإمام عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١، ص٢٧.

(٢) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٧٨.

(٣) المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، د. ط، ١٩٨٢، ص٣٤١.

(٤) المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ص٣٤١.

لذلك أساليب تعبّر عن مواجدها، وإن كان التقابل أولى تلك الأساليب، فإنّ التّمثيل ثانيها، وقد لجأ الشّشتريّ إليه لإخراج مكنوناته المجرّدة في صورةٍ من الصّور المحسوسة.

فمن صور التمثيل الجليّة في نصوصه: تمثيله لحال السالك بحال الطّفل في تدرّجه البصريّ الذي يماثل رؤية الصّوفيّ.

يقول الشّشتريّ في موشّحته[1]:

أَوَّلُ مَا يُبْصِرُ الضَّعِيفُ ... كَالطِّفْلِ شَكْلاً مُمَثَّلَا

كَثَائِفاً أَصْلُهَا كَثِيفُ ... لَكِنَّهَا تَقْبَلُ الجِلَا

لِذَاتِهَا فِعْلُهَا يُضِيفُ ... والْقَوْلُ مَهْمَا تَأَمَّلَا

إِذَا التَّمَاثِيلُ لِلْمِثَالِ ... يَظْهَرْنَ فِيْ عَالَمِ الْبَصَرْ

مَا النَّاسُ إِلّا كَمَا الْخَيَالِ ... فَانْظُرْ إِلَىْ مَاسِكِ الصُّوَرْ

حَتَّى إِذَا أَشْرَقَ النَّهَارُ ... وَاكْتَهَلَ الطِّفْلُ وَاهْتَدَى

رَأَى الذَّوَاتِ الَّتِي تُدَارُ ... تَبْدُوا مَوَاتَا وجَلْمَدَا

بِهَا لِمَنْ صَاغَهَا اسْتِتَارُ ... خَفَى بِهَا إِذْ بِهَا بَدَا

فمن تقاطعات النصّ الممثل به والممثل له تتعدد خيوط التمثيل، «**فالمعاني الحسّية التي يستعملها الصّوفيّون في الدلالة على المعاني الرّوحية يرمزون بها إلى**

---

(١) ديوانه، ص١٤٣.

مفاهيم وجدانية»[١] تعجز اللّغة عن نقلها، فليس طرفا التمثيل في النصّ (ضعيفاً وطفلاً) بل البنية الكلّيّة تماثل بنيةً عميقةً غائبةً:

النّصّ الممثِّل	النص الممثَّل الغائب
إبصار الضعيف مثل الطّفل	أوّل حال السالك في معراج الوصول إلى الحقيقة المطلقة
الكثائف	الموجودات التي تحجب عن الواجد
اكتهل الطّفل واهتدى	لحظة الجمع بعد مجاهداتٍ وأحوالٍ

ولا يقتصر الشّشتريّ على استحضار أدواتِ التمثيل لإخراجها إلى عالم الحسّ، بل إلى «**انتهاك قاعدة الجمع بين متواليات علامات الموضوع المتآلفة، والعدول عنها إلى الجمع بين متواليات العلامات المتباعدة مع حسن الأداء والموافقة عند مقارنة ما تآلف منها وتماثل**»[٢]، لأنّه فنانٌ أولاً وآخراً، فقد طوّع اللّغة لِتُماثل شيئاً من أعظم أحوال النفس ومجاهداتها، وكان للغته الصّوفية «**بكثافتها ورمزيتها أن تتيح إمكاناتٍ ثريةً للمتلقّي في إنشاء المعنى، والّذي يسهم في تجديد الأفق**»[٣]، مثل كلّ النّصوص السابقة، مع ملاحظة كثرة النّصوص في ديوانه ذات البعد الدلاليّ الكلّيّ التي تقول شيئاً لتقول آخر.

❊ ❊ ❊

---

(١) الأدب في التراث الصوفي، ص١٨٢.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٥٦.

(٣) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، ص٣٣.

* **المطلب الثاني ـ ابتعاث حالات التماثل من وحي الغزل البشريّ.**

من صور التمثيل لدى الشّشتريّ تمثيلُ الحالة الصّوفية العميقة بحالات الغزل البشريّ؛ لأنّه أدرك عمق تجربته، وأدرك مدى صعوبة التعبير عنها كما هي، ولأن التصوّف يدور في المواجد، فإن مجلاه سيكون في الحبّ، وذلك أن «**التصوّف الفلسفي نزعةٌ تعوّل على الخيال والعاطفة أكثرَ مما تعوّل على العقل والتجربة الحسّية**»[1].

يقول الشّشتريّ في موشّحته[2]:

كُلَّـــــمَا قُلْـــــتُ بِقُـــــرْبِيْ	تَنْطَفِـــــيْ نِـــــيْرَانُ قَلْبِـــــيْ
زَادَنِي الْوَصْـــــلُ لَهِيْبَـــــا	هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِ
لَا بِوَصْـــــلِيْ أَتَـــــسَلَّىْ	لَا وَلَا بِـــــالْهَجْرِ أُنْـــــسِيْ
لَـــــيْسَ لِلْعِـــــشْقِ دَوَاءٌ	فَاحْتَـــــسِبْ عَقْـــــلاً وَنَفْـــــسَاً
إِنَّنِـــــيْ أَسْـــــلَمْتُ أَمْـــــرِيْ	فِي الْهَـــــوَىْ مَعْنَّـــــى وَحِـــــسَّاً
مَـــــا بَقِـــــيْ إِلَّا التَّفَـــــانِيْ	حَبَّـــــذَا فِيْ الْحُـــــبِّ نَحْبِـــــيْ
إِنَّنِـــــيْ بِالْـــــمَوْتِ رَاضٍ	هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِّ
عِـــــشْتُ طُـــــوْلَ الـــــدَّهْرِ فَـــــانِيْ	مُـــــسْتَهَامَ الْعَقْـــــلِ مَـــــسْبِي
طَيِّـــــبَ الْعَـــــيْشِ خَلِيعَـــــا	هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِّ

---

(١) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية في مصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د. ط، ١٩٨٣، ص٤٦.

(٢) ديوانه، ص٣٦٠ ـ ٣٦١.

يتضح التمثيل الصّوفيّ في هذه الموشحة من خلال التمثيل البلاغيّ المفارق للتمثيل الصّوفيّ؛ لأن البنية الكلّية للنصّ السابق حالٌ، طرفها الآخر حال المحبّ الصّوفيّ، «**فالتمثيل في القصيدة الصّوفية ليس مجرد حليةٍ، أو محسّناً بلاغياً كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، لكن التمثيل أسلوبٌ مسترسلٌ، يحتوي ما سبق من المحسّنات، ولا تحتويه تلك المحسّنات... وهو أقدر على رفد حمولة التجربة الصّوفية**»[1].

يماثل الشّشتريّ حالة الوجد الصّوفيّ ببنيةٍ نصّيةٍ دلاليةٍ شاملةٍ، تلتقي جزئياتها في البنى الجزئية التي تشكّل النص، فعندما يشكّل الشّشتريّ نصّه ويبنيه بناءً كاملاً على فكرةٍ تدور رحاها حول قصة حبٍّ بأشخاصها الذين يكوّنونها، فإنّ تصوّره «**ينبع مما أُطلق عليه (الوعي الإنسانيّ)، الّذي يعدّ القصد من أخصّ خصائصه وأولى سماته**»[2].

التّمثيل الكلّيّ

بنية النّص الكلّيّة	ما يماثله من قصد الوعي الممارَس
المحبّ الصّوفيّ } كنت بقربي / نيران قلبي	دلالةٌ على القرب والوصال في عالم الأمر قبل الخلق

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٥٣ ـ ١٥٤.

(٢) التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبد البديع، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩، د. ط، ص٦٧.

بنية النّص الكلّيّة	ما يماثله من قصد الوعي الممارَس
وجد المحبّ / وجد الصّوفيّ } ليس للعشق دواءٌ بالموت راضٍ	المجاهدات والأحوال في معراج الفرق الأول
اتّصال المحبّ / اتّصال الصّوفيّ } لا بوصلي أتسلى لا ولا الهجر أنسي	دلالةٌ على لحظة الجمع التي يرومها المتصوّف
العاذل / الفقيه } احتسب عقلاً ونفساً	دلالةٌ على مدى غموض تجربته

لقد تجلت جمالية المثال بمقدرة الشّشتريّ الفنّية وفطنته في إدراك العلاقات بين موضوعين ينتظم كلّ واحدٍ جزئياتٍ دلاليةً لتشكّل بنيةً كلّيةً عميقةً.

ومن صور التمثيل: التمثيل بليلى لحال الواصل عند صحو الجمع: فلن يدرك أحدٌ مواجده؛ لأن اللّغة لا تستوعب دقائق الجمع وتفصيلات اللّقاء، فـ «**نظرية الأفكار التمثيلية تذهب إلى أن الذّهن لا يعرف الأمور المحسوسة مباشرةً، وإنّما يعرفها عن طريق الأفكار التي تمثلها، فهي تقوم مقامها وتجعلها ماثلةً أمام الذّهن**»[1]، يقول الشّشتريّ في موشّحته[2]:

(١) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، ٥٤ ـ ٥٥.

(٢) ديوانه، ص٣٦٤ ـ ٣٦٥.

سَلَبَتْ لَيْلَى مِنِّيَ العَقْلَا	قُلْتُ يَا لَيْلَى ارْحَمِي الْقَتْلَى
حُبُّهَا مَكْنُونْ	فِي الْحَشَى مَخْزُونْ
أَيُّهَا الْمَفْتُونْ	هِمْ بِهَا ذُلَّا
إِنَّنِي هَائِمْ	وَلَهَا خَادِمْ
أَيُّهَا اللَّائِمْ	خَلِّنِي مَهْلَا
أَيُّهَا الْعَاشِقْ	إِنْ كُنْتَ صَادِقْ
لِلسِّوَى فَارِقْ	تَغْتَنِمْ وَصْلَا

تماثل الدلالة الكلّية للنصّ حال الواصل بعد فرق الجمع، أو صحو الجمع، فالشّشتريّ وإن رمز للذات الإلهية بليلى، إلا أن التمثيل الذي تمَّ في بناءٍ كلّيٍ أقدر على استيعاب رؤاه، «**فالتمثيل مما أُنس به لأنّه يجمع المعنى المذكور والصنعة السابقة، ويثبت أن كونها جائزٌ، ووجودها صحيحٌ غير مستحيلٍ**»[1]، ويزيدُ على ذلك أن التّمثيل الصّوفي لا يخضع لقواعد التمثيل البلاغيّ، بل يتجاوزه؛ لأن التجربة الصّوفية أكبر من أن تعبّر عنها لغةٌ أو أن ينتظمها أسلوبٌ، فالكلام قد يستخدم «**استخداماً فنّياً لا يهدف إلى الوضوح السطحيّ، ولا إلى التوصيل المباشر، وإنما يهدف إلى التعبير عن طبقاتٍ مختلفةٍ في النفس البشرية، يستلزم التعبير عنها أسلوبٌ معينٌ**»[2]، ولذلك وُجِدَ في ديوانه الكثيرُ من النّصوص التي يمثّل فيها

---

(١) أسرار البلاغة، ص١٢٢.

(٢) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ص٢١.

الشّشتريّ طبيعة تجربته التي لا يمكن أن تُنقل ضمن طيات اللّغة، فارتأى تمثيلها بحال المحبّ العاشق، ضمن دائرة كبرى اسمها غيابٌ وحضورٌ.

ومن صور التمثيل بليلى لحالات الحضور وكشف المستور، محاولةُ الشّشتريّ وصفَ تلك اللّحظة، فلم يجد غير ليلى وحبها مطيةً لبثّ مواجده، يقول الشّشتريّ في قصيدته[1]:

[الرمل]

كُلُّ شَيٍّ سِرُّهَا فِيْهِ سَرَىْ ... فَلِذَاْ يُثْنِيْ عَلَيْهَا كُلُّ شيْ

هِيَ كَالشَّمْسِ تَلَأْلَا نُوْرُهَا ... فَمَتَىْ مَاْ إِنْ تَرُمْهُ عَاْدَ فَيْ

هِيَ كَالْمِرْآةِ تُبْدِيْ صُوَراً ... قَاْبَلَتْهَا وَبِهَا مَاْ حَلَّ شَيْ

هِيَ مِثْلُ الْعَيْنِ لَاْ لَوْنَ لَهَا ... وَبِهَا الْأَلْوَاْنُ تُبْدِيْ كُلَّ زَيْ

وَالْهُدَىْ فِيْهَا كَمَا أَشْقَىْ بِهَا ... وَلَهَا الْحُجَّةُ فِيْ كَشْفِ الْغُطَيْ

عَجَبَاً تَنْأَىْ وَلَا أَيْنَ لَهَا ... ثُمَّ يَدْنُو وَصْلُهَا مِلْءَ يَدَيْ

وَلَنَاْ مِنْ وَصْلِهَا جَمْعٌ وَمِنْ ... بُعْدِهَا فَرْقٌ هُمَا حَاْلُ إِلَيْ

فَبِحُكْمِ الْجَمْعِ لَا فَرْقَ لَهَا ... وَبِحُكْمِ الْفَرْقِ تَلْبِيْسٌ عَلَيْ

لَبْسُهَا مَا أَظْهَرَتْ مِنْ لُبْسِهَا ... فَلَهَا فِيْ كُلِّ مَوْجُوْدٍ مُرَيْ

أَسْفَرَتْ يَوْمَاً لِقَيْسٍ فَانْثَنَىْ ... قَاْئِلاً يَاْ قَوْمُ لَمْ أُحْبِبْ سُوَيْ

(١) ديوانه، ص٨١ ـ ٨٢.

أَنَــاْ[١] لَــيْلَىْ وَهْــيَ قَــيْسٌ فَــاعْجَبُوا   كَيْــفَ مِنِّــيْ كَــانَ مَطْلُــوْبِيْ إِلَيْ

لا تختلف البنية العامة في هذا النص عن سابقتها من النّصوص، إلا أنها في هذا النصّ أقلّ مماثلةً وذلك أن الشّشتري ـ وهو في حديثه عن ليلى وحبّها المماثـل للبنية الخفية الدالة على روحه وتعلّقها ـ التفت إلى البنية الخفية، وصار يعـبّر عنهـا، ثم يعود بومضاتٍ إلى المماثل، «**فالشوق الحارّ المشبوب يوقع الـنفس العاشـقة في مفارقاتٍ مربكةٍ**»[٢].

فتتحول ليلى ـ التي يريد منها أن تعبّر عن مخزونه الوجدانيّ ـ فجأةً إلى رمزٍ مجردٍ للذات الإلهية، وذلك عندما قال: (ولا أين لها)، (لا فرق لها)، وتعليل ذلك: أنه يتحدث عن وحدة الوجود التي لا تنقل ضمن ألفاظٍ قاصرةٍ عن إدراك مبتغاه.

ويمكن تسمية التمثيل في نصوص الشّشتريّ بـ «**سـيميائية الكتابـة التـي يستحضر فيها المنشئ من تلقاء نفسه بعض غياب نصّه، في مقابل سيميائية القراءة التي يتمّ فيها القارئ ويستكمل استحضار ما غاب في الـنصّ مـن دلالاتٍ**»[٣]، ولذلك فكلّ النّصوص الرامزة للذات العلية ـ بشخصياتٍ وضعها الشّشتريّ في نصوصه لتماثل حقيقة تجربته ـ «**تمثّل بنحو أميز الجِسْمَ الـذي أُنـيطَ**

---

(١) الألف في «أنا» تسقط ضرورة في الإنشاد، فهي مثبتة كتابة محذوفة نطقاً، وإلا فإن الوزن لايستقيم.

(٢) ابن عربي حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس، ت: عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، ١٩٦٥، ص٢٤٦.

(٣) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٥٦.

به على نحوٍ خاصٍّ»[١].

* * *

*** المطلب الثالث ـ ابتعاث التّماثل من حقل السّكر ومقاربة المحظور:**

تُعدُّ قصائد الخمرة والسّكر من صور التمثيل المواءمة لحالات الشّشتريّ الذوقية ووجداناته، بل هي جوهر تجربته الإبداعية، فلا يمكن رصد حقيقة وجده، ولا يمكن له نقلها كما هي؛ ولذلك وجدت الخمرة والسّكر في قصائده لتمثّل بعض أبعاد الحقيقة، وهذا الجوهر «**لا نصل إليه عند الشّشتريّ بنصب قياسٍ أو اعتمال دليلٍ، بل بالتماعه في عين القلب أو انعكاساته في مرآته، بانقداحه انقداحاً لا يدرك كنهه الإنسان**»[٢]، ولذلك نقل الشّشتريّ ذلك بقصائد خمريةٍ، يقول في إحداها[٣]:

[الوافر]

شَرِبْنَا كَأْسَ مَنْ نَهْوَىٰ جِهَارَا   فَهِمْنَا عِنْدَ رُؤْيَتِهِ حَيَارَىٰ
وَشَاهَدْنَا بِهَا السَّاقِيْ تَجَلَّىٰ   فَصِرْنَا مِنْ تَجَلِّيْهِ سُكَارَىٰ

---

(١) موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ٢٠٠١، ص١٢١١.

(٢) أبو الحسن الصوفي الأندلسي الزجّال وأثره في العالم الإسلامي، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٥٣، ص١٣٨.

(٣) ديوانه، ص٤٧.

طَلَبْنَـا الْأَمْـنَ مِـنْ سَـاقِي الْحُمَيَّـا فَنَـادَىٰ لَا حِجَـابَ وَلَا سِـتَارَا
رَأَيْنَـا الْكَـاسَ فِي الْحَانَـاتِ تُجْـلَىٰ ظَنَنَّـا أَنَّ فِي الْكَاسَـاتِ نَـارَا

تنطلقُ خصوصيةُ التمثيلِ في هذا النصّ من متوالياتٍ جزئيةٍ متناظرةٍ، تنأى بلغة الخطاب عن درجة الصّفر، وتبتعد في الآن ذاته عن المباشرة في التناول، فالنصّ بانزياحه عن المباشرة يكتسب درجةً في الشّعرية، وفي النصّ الصّوفيّ كانت الشّعرية تمثيلاً لحالاتٍ وجدانيةٍ تفارق المألوف والمعتاد، وبذلك تتكشف الشّعرية فيه.

فـ(شربنا) تناظر الصّوفي بعد صحو الجمع وتماثله، و(الكأس) تناظر (المحبة الصّوفية)، و(الساقي) يناظر الذات العلية، وبذلك تحقق المراد من النصّ.

السّكر النصي	المماثل الوجداني
الشّارب	المحبّ
الكأس	المحبّة
السّاقي	المحبوب

فالغاية من النصّ الممثّل به تبيان حقيقة (الجمع) التي لا يمكن نقلها والتعبير عنها كما هي، وإلّا غدا ضرباً من الشطح، «**فالسّكر غيبة بواردٍ قويٍّ**»[1].

وتوسل الشّشتريّ كذلك حالة السّكر البعيدة عن حقيقة التجربة، إلا أن ما يجمعها هو الغياب عن الواقع، «**فالتمثيل كلّما تباعدَ الطرفان فيه واختلفا وتنافرا، ثم تم اكتشاف علاقات موافقةٍ بينهما من طريقٍ يخفى، كان ذلك مجلبةً**

(١) الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص٧١.

للحسن، ومدعاةً للإثارة والأريحية»[١] التي تبدو للمتلقّي.

لكن تظلّ هناك علامةٌ فارقةٌ تفارق التناظر في النّصّ الممثل به، وهي كون الساقي والشارب واحداً، أي وحدة وجودٍ، «**فالأسماء تُنقل عن الذات، ذات الحقّ الواحد، ويكون طلوعها بالوهم على الحقّ... فمثلها بوجه ما إذا وصلتك إلى ذاتٍ ما، مثلُ الحاجب مع الملك يدلّك عليه، ويعلّمك كيف يكون الدّخول إليه وبين يديه... فذاتك هي الملك وخبرك هو الحاجب»**[٢]، ولذلك يتداخل النصّ الممثل به، بالنصّ الغائب في بعض جزئياته، «**ففي العرفانية الصّوفية تحليلٌ نفسيٌّ مستفيضٌ لظاهرة السّكر بوصفها من الأحوال الذاتية العلية، وفي هذا التحليل... تنكشف العناصر التي تدخل في تركيب الظاهرة»**[٣].

وقد قارب الشّشتري الخطورة من خلال تصوّفه الفلسفيّ، إذ عد الآية القرآنية نصاً ممثّلاً لحالات الصّوفيّ، وذلك في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى ٱلْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِۦٓ ءَانَسَ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ ٱلنَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾[القصص: ٢٩].

فقد وظفها بكونها نصاً ممثّلاً لحالات التصوّف ومفاهيمه، فـ«**يا من أنس من جانب طور تصوّر ذاته نار الوجود تضطرم، ومنعه ظلام العادة المألوفة أن**

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٥٦.

(٢) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص١٠٦.

(٣) الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص٣٤٠.

يصطليها وما علم... اترك أهلك الّذين ألفتهم يمكثون واختلس، لعلك تصطلي بقعودك عنها أو ما يأتي منها بجذوةٍ تنوّر ظلام الوهم، أو ترجم شياطين الأخبار بشهاب قبسٍ، إن وجدت على أنس هذا نوديت من شاطئ أحصن ما بيدك في نفحة وجودك المباركة من شجرة إنسانيتك إنّي أنا الله، فبظهوره يخفيها»[1].

تتجلى الخطورة في أن الشّشتري يعيش وجداناته التي لا تُنقل عبر اللّغة، فيعمد إلى التمثيل لتقريبها، أي أن الحالة تكون أولاً ثمّ يأتي النصّ، أما أن يكون النصّ القرآنيّ الأزليّ ممثّلاً لوجداناته اللاحقة في الخلق فهنا يقع المحظور.

* * *

(١) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص١٠٩.



المبحث الخامس
أسلوب التجريد

تحدث ابن الأثير[1] في المثل السائر عن هذا المفهوم، فبيّنه بأنه: إخلاص الخطاب للغير وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه، لأن أصله في وضع اللغة من جردت السيف إذا نزعته من غمده.

وفائدته في العربية من وجهين:

الأول: هو طلب التوسع في الكلام، وهي إحدى خصائص لغتنا العربية.

الثاني: وعليه مدار الفائدة المتوخاة من هذا الأسلوب، وذلك أنه يُمَكّن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، إذ يكون مخاطباً بها غيره، ليكون أعذر من العهدة وأبرأ فيما يقوله غير محجور عليه.

والتجريد نوعان:

١ ـ تجريد محض: وهو خطاب للغير والمقصود به ذات المتكلم.

---

(١) ابن الأثير الحلبي: أحمد بن إسماعيل بن أحمد بن سعيد ابن الأثير الحلبي الأصل، المتوفى عام (٧٢١هـ)، من كتّاب الإنشاء بمصر، ممن كان يحضر (دار العدل) بين يدي السلطان، له (جوهر الكنز)، اختصر به كتاب (كنز البلاغة) لأبيه، وله (المختصر المختار من وفيات الأعيان)، يُنظر: الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ج٣، ص٣٨٦، ويُنظر أيضاً: الأعلام: ج١، ص٩٦.

٢ ـ **تجريد غير محض**: وهو خطاب الذات [(١)].

وأسلوب التجريد من الأساليب التي قصد إليها الششتري في نصوصه؛ لأنّ التجريد «**من أهم مقتضيات الخطاب الصوفي التي تعمل على إثبات الصفات والمبالغة في تجسيدها، عن طريق اتصاف المنتزع بها لجلائها وكمالها في المنتزع منه**»[(٢)]، وبما أن الفن «**هو الطبيعة مرئية من خلال مزاج ما**»[(٣)]، فإن طبيعة الصوفي لها خصوصياتها، ومزاجه له بعده ومراميه.

فكيف تجلى التجريد في نصوصه؟

لم يوجد التجريد المقصود هنا في نصوصه النثرية، بل اعتمد أساليب أخرى، أما التجريد الذي قصده الششتري في الرسالة العلمية في التصوف فلم يكن سوى تجريد ظاهري بعدم الحال، وتجريد باطني له مقامات: «**أولها التجريد عن الأوصاف المذمومة بلباس الأوصاف المحمودة، ثم عن الدنيا بقيام أمر الآخرة، ثم عن الأكوان برؤية المكون، ثم عن الرؤية بفناء العبودية، ثم عن الفناء عنه، ثم عن هذه المقامات بملاحظة الوجود، وقد يكون التجريد عن الجسم بمطالعة الروح وعن الروح**

---

(١) يُنظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ١٩٩٠، ج١، ص٤٠٥ ـ ٤٠٨، ويُنظر أيضاً: الخصائص لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، ج٢، ص٤٧٣ ـ ٤٧٧.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٥٧.

(٣) العقل والمعايير، أندريه لالاند، ت: د. نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٧٩، ص٦٩.

بمطالعة السر... »(١).

أما التجريد الأسلوبي فجاء في ديوانه من خلال قصائده وموشحاته.

* * *

* المطلب الأول ـ تجريد أسلوبي غير محض:

التجريد هنا يكون بتجريد النفس من البدن، لأن المتكلم ونفسه شيء واحد، وهو قليل في نصوصه، وهو ما بينه ابن الأثير بقوله: «**ولئن كان بين النفس والبدن فرق إلا أنهما كأنهما شيء واحد لعلاقة أحدهما بالآخر**»(٢).

ومن هذا الضرب في ديوانه قوله في موشّحته(٣):

بَعْـــضِيْ يَـــا كُـــلِّيْ إِسْـــمَعْ ... إِنَّ رُوحِـــــيْ لِـــــذَاتِي

مَـــا لِي وَهْـــمُ فِيـــه نرتَـــعْ ... ولَا طُـــــورُ الـــــصِّفَاتِ

فَأَنَـــــا لَا نُخَيَّـــــل ... وَلَا نَنْظُـــــر لِغَـــــيْرِي

ثَـــــمَّ سِرٌّ لَا يُمثَّـــــل ... لَا بِزَيْـــــدٍ وعمْـــــرو

نَفْنَـــىْ فِيْ الـــذَّاتِ وَنَجْعَـــل ... جَهْـــرِي فِي نُطْـــقِ سِرِّي

لَـــسْ ثَـــوْبِيَ أَوْسَـــعْ ... بَعْـــضَ كُـــلِّ الجِهَـــات

سِرٌّ وِتْـــرِي قَـــدْ أَشْـــفَعْ ... فِيْ مَمَـــاتِي حَيَـــاتِي

---

(١) الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص٥٥.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص٤٠٨.

(٣) ديوانه، ص١١٥ ـ ١١٦.

جَـــلَّ مَــــنْ ذَاتُـــو ذَاتِي مَـــنْ غَـــدَا إِلَيَّـــا مَعْنَـــى

وصِـــــفَاتُو صِـــــفَاتِي عَـــزَّ مَـــــنْ لَمْ يُثَنَّـــــى

لَا تَقُــــلْ كيْـــفَ هَــــذَا فهْـــوَ مرْبـــوطْ بـــشركِي

جرد الششتري من ذاته ذاتاً راح يخاطبها، وكأنها منفصلة عنه، ومن ثمّ استرسل في الأدوار بعد ذلك مفصلاً في خطاب ذاته المجردة، لكنه في آخر الموشح عاد ليخاطب ذاته:

لَا تَقُــــلْ كَيْـــفَ هَــــذَا فَهْـــوَ مرْبـــوطْ بـــشركِي

ومن الأمثلة على هذا النوع من التجريد أيضاً، قول الششتريّ في موشّحته[1]:

يـا قَلْـبُ يـا قَلْـب كَـمْ تُـصَادِر هَـــذَا الْهَـــوَىْ وَتَحِـرْ وَتَـــدْهَشْ

رَمِيْـتْ رُوْحَـكْ فِيْ بَحْـرِ زاخِـرْ بَحْـرِ الْهَـوَىْ وَتَخَـفْ مِـنَ الـرَّشْ

كَـانْ غَرَامَـكْ وَايَّـاكَ لَا تَنْـدَمْ لِأَنَّ رَأْيَـــكْ رَأيْ سَـــدِيدْ

وَمُـــتَّ بِحُبِّـكَ تَعِـشْ مُـنْعَمْ حَتَّـى تَنَـلْ كُـلَّ مَـا تُريـدْ

لَا تَـشْكي البُعْـدَ وأنْـتَ تَعْلَـمْ أَنَّ حَبِيبَـكْ لَـس هُـ بعيـدْ

فقد جرد الششتري من ذاته قلباً، وجعله محل خطابه، وكأن قلبه ذاتٌ منفصلةٌ عن ذاته، وموطن الحسن الأسلوبي في ذلك أنه «**جاء من كون المتكلم بلغ من الاتصاف بتلك الصفة إلى حد صحّ معه أن ينتزع من نفسه موصوفاً آخر يتصف**

(١) ديوانه، ص١٧٤.

بتلك الصفة نفسها»[١]، بل أن يجعله مقراً بما أقرت الذات غير منكر عليه في شيء، وبذلك تخفت الفائدة التي ذكرها ابن الأثير من كونه «**أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه**»، وهي إخفاءة غير مستغربة في مواطن النص الصوفي، فالتغيير في الأفق الاستقبالي للنص الصوفي عند الششتري وغيره من المتصوفة «**هو من حيث ذهابهم إلى أقصى درجات التجريد والترميز التي تكشف عن رؤية جمالية في الإبداع**»[٢].

وبذلك يصبح للتجريد فوائد تزيد النص اتصالاً بعالم الصوفي ولغته، فـ«**النقطة المهمة في الكتابة الصوفية أنها أسهمت في تبلور وعي عميق بأسرار الكتابة**»[٣] وعي تفتقده أضرب النصوص الأخرى.

إن المزية في هذا الضرب من التجريد سماعُ صوت الداخل، فما القلب إلا ذاته ورؤاه وأفكاره، شخّصه بمشاعر صوفية، فقد «**سمح التجريد للشاعر أن ينكفئ على قواه النفسية، فيهمس إلى كل قوة فيها بما يناسبها من الحديث، في شكل محاورة داخلية، تعددت أشخاصها في الظاهر**»[٤] لكنها الششتريُّ نفسُهُ في مكابدات المعراج ضمن الفرق الأول.

---

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٥٨.

(٢) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، ص٤٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٠.

(٤) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٥٩.

وقد جاء هذا الضربُ قليلاً في ديوانه مقارنة بالنوع الثاني.

❊ ❊ ❊

❊ المطلب الثاني ـ التجريد المحض:

تكاد نصوص هذا النوع من التجريد تتساوي مع القصائد التي يستعمل فيها ضمير المتكلم استعمالاً مباشراً مما لا أسلوب تجريديّ فيها.

والتجريد المحض ينقسم في ديوانه إلى قسمين:

أ ـ يستولي على مفاصل النص جميعه:

يجري النص بأسلوبٍ تجريديٍّ من أوّله إلى آخره، من دون العودة إلى ضمير المتكلم، فالتجريد فيه يأسر النص بأسره، ويستولي عليه بأجمعه، ومن هذا النوع قوله في قصيدته[1]:

[الكامل]

أَنِـخِ الرّكَائِـبَ فِيْ فِنَـاءِ الـدَّارِ ... وَانْـزِلْ بِـسَاحَتِهَا نُـزُوْلَ الْجَـارِ

يَا صَاحِ رَوِّحهُنَّ مِنْ نَصَبِ السُّرَىْ ... وَاعْلَـمْ بِأَنَّـكَ مَـا بَقِيْـتَ لِـسَارِ

وَانْظُرْ إِلَىْ الْـمَعْنَى الَّـذِي يَبْـدُوْ لَنَـا ... بِـالرُّقْمَتَيْنِ[2] عَـنْ يَـمِيْنِ النَّـارِ

هَاتِيْـكَ دَارُهمُـو وَأَمَّـا نَـارُهمْ ... فَقَد اضْرِمَتْ[3] بِالْقَـصْدِ لِلْخُطَّـارِ

---

(١) ديوانه، ص٣٩.

(٢) في النون إشباع يخفيه الإنشاد.

(٣) وصل همزة القطع هنا ضرورة، أو يجوز إبقاؤها على القطع لو كان البيت (قد أضرمت).

يُهْدَى لَهَا مَنْ تَاهَ فِيْ جُنْحِ الدُّجَى　　فَهِيَ الْهُدَىْ لِلْهَائِمِ الْمُحْتَارِ
يَهْنِيْكَ يَا سَعْدُ الْوُصُوْلُ إِلَيْهِمُ　　فَلَقَدْ بَلَغْتَ مَنَازِلَ الْأَبْرَارِ
فَاضْرِبْ عَنِ الْأَسْفَارِ قَدْ نِلْتَ الْمُنَى　　وَبَلَغْتَ دَيْرَ الْقِسِّ بِالْأَسْفَارِ
وَاشْرَبْ مِنَ الرَّاحِ الَّذِيْ يُقْرَى بِهِ　　لِلْوَارِدِ الصَّادِيْ عَلَى الْمِزْمَارِ
وَاسْعَ إِلَى الْأَلْحَانِ وَاخْلَعْ عِنْدَهَا　　تَهْتَزُّ مِنْ طَرَبٍ إِلَى الْأَوْتَارِ
وادْخُلْ مَعَ النُّدْمَانِ فِيْ آدَابِهِمْ　　وَاحْفَظْ عَلَى الْكِتْمَانِ لِلْأَسْرَارِ
وَاخْلَعْ عِذَارَكَ فِيْ هَوَاهُمْ دَائِماً　　أَوَ مَا تَرَانِيْ قَدْ خَلَعْتُ عِذَارِيْ
مَنْ كَانَ يُدْعَى سَبْعِنِيّاً يَرْعَوِي　　فِيْ مَحْوِهِ والصَّحْوِ لِلمِضْمَارِ

فقد جرد الششتري في هذا النص مخاطَباً يخاطبه من أول النص حتى آخره، وقد أثبتّه كاملاً لأدلَّ على هذا الضرب من التجريد.

ومما يلاحظ على هذا النص: بناؤه على مستويات المجاهدات الصوفية ضمن بعد الغياب الأول، مع بنائه على نسق يحفظ له بنيته التركيبية، وهذا شأن النص الصوفي الذي «**يحتوي على عاطفة صادقة، وتجربة عميقة، وطالما كانوا يحافظون في شعرهم على الوحدة العضوية للقصيدة، وعلى الفكرة والمضمون**»[١].

ومن هذا النوع ـ وقد جُعل للذات المجردة اسماً ـ قولُ الششتريّ في قصيدته[٢]:

---

(١) الأدب في التراث الصوفي، ص٦٣.

(٢) ديوانه، ص٦٨.

[الرمل]

مِلْ بِنَا يَا سَعْدُ وَانْزِلْ بِالْحُجُونِ هَـذِهِ الأَعْلَامُ تَبْدُو لِلْعُيُونْ

والْتَفِتْ غَرْبِيَّهَا كَيْمَا تَرَىٰ نَارَ مَنْ تَهْوَاهُ بِالشِّعْبِ الْيَمِينْ

لِلقِرَىٰ شُبَّتْ قَدِيماً نَارُهَا وَهْيَ لَا تُطْفَىٰ عَلَىٰ طُولِ السِّنِينْ

قَرِّبِ النَّفْسَ وَلَا تَبْخَلْ بِهَا إِنْ أَرَدْتَ الشُّرْبَ مِنْ عَيْنِ الْيَقِينْ

هِمْ بِحَرْفِ الْعَيْنِ وَاعْشَقْ أَهْلَهُ تَعْلَمِ المعْنَى مِنَ السِّرِّ المَصُونْ

جَرِّرِ الذَّيْلَ وَلَا تَلْوِ عَلَى ذُلِّ هَذَا الْكَوْنِ وَاصْبِرْ لِلْمُجُونْ

صرف الششتريُّ في هذا النوع من التجريد المحض الخطابَ عن نفسه، وجعله لغيره؛ وذلك من أجل «**تصريف مبالغته في الشوق إلى الوصال، وإثباتها في نفسه بإثباتها في غيره**»[١]، وقد ساعدَ الششتريَّ في هذا النوع من التجريد تناولُ الخطاب بخصوصية لم توجد في أسلوب التجريد غير المحض، فاستطاع أن يقول: (يا سعد) و(التفت غربيّها) وما كان ليتسنى له ذلك لو استخدمه في التجريد الأول.

ومن هذا القبيل أيضاً من شعر الششتري أيضاً قوله في قصيدته[٢]:

[الطويل]

تَجَرَّدْ عَنِ الْأَغْيَارِ بِالْقَوْلِ وَالْفِعْلِ وَلَفِّقْ شَتَاتَ الْفَرْعِ بِالْجَمْعِ لِلْأَصْلِ

وَلَا تَلْتَفِتْ أَهْلاً وَقُلْ لَهُمُ امْكُثُوا فَشَرْطُ اقْتِبَاسِ النَّارِ تَرْكُكَ لِلْأَهْلِ

---

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٦٠.

(٢) ديوانه، ص٥٧.

وَطَهِّـرْ بُيُـوتَ اللهِ مِـنْ كُـلِّ صُـوْرَةٍ فَمَا الْبَيْتُ إِلَّا الْقَلْبُ إِنْ كُنْـتَ ذَا عَقْـلِ

تنطبق الفائدة التي ذكرها ابن الأثير في هذا النصّ، فقد «**أعذر وأبـرأ مـن العهدة فيما يقوله غير محجور عليه**» فالبيت الأخير من هذه القصيدة عليـه مـدار الكلام:

وطهِّـرْ بُيـوتَ اللهِ مِـنْ كُـلِّ صُـوْرَةٍ فَمَا الْبَيْتُ إِلَّا الْقَلْبُ إِنْ كُنْـتَ ذَا عَقْـلِ

يوهم الششتريُّ القارئ بأن شخصاً آخر يتجرد عن الأغيار بالقول والفعل، ويطهر البيت القلبي، وإن كان الخطاب مبتنى رؤاه وغاية فكره.

ب ـ يستولي على النص مع الالتفات إلى المباشرة:

يجري النص بأسلوب تجريدي في معظمه، لكنه سرعان ما يلتفت النص من التجريد إلى المباشرة بضمير المتكلم.

ومن هذا القبيل قولُ الششتري في قصيدته[1]:

[الطويل]

تَأَدَّبْ بِبَابِ الْدَّيْرِ وَاخْلَعْ بِـهِ الـنَّعْلَا وَسَلِّمْ عَلَى الرُّهْبَانِ واحْطُطْ بِهِمْ رَحْـلَا

وعَظِّمْ بِهِ القِسِّيْسَ إِنْ شِئْتَ حُظْـوَةً وَكَبِّرْ بِهِ الشَّمَاسَ إِنْ شِـئتَ أَنْ تَعْـلَا

وَدُوْنَكَ أَصْوَاْتَ الـشَّمَامِيْسِ فَاسْـتَمِعْ لِأَلْحَانِهِمْ وَاحْذَرْكَ أَنْ يَسْلُبُوا العَقْلَا

بَـدَتْ فِيْـهِ أَقْـمَارٌ شُـمُوْسٌ طَوَالِـعٌ يَطُوْفُوْنَ بِالصُّلْبَانْ فَاحْذَرْكَ أَنْ تُبْلَىٰ

(١) المصدر نفسه، ص٥٩ ـ ٦١.

فَإِيَّـاكَ أَنْ تَـسْمَعْ[1] لَهُـنَّ بِحِكْمَـةٍ وَإِيَّاكَ أَنْ تَجْمَعْ[2] لَهُنَّ بِـكَ الـشَّمْلَا

فَإِنْ كَانَ هَذَا الشَّـرْطُ وَفَّيْـتَ حَقَّـهُ بِصِدْقٍ وَلَمْ تُنْقِضْ عُهُوْداً وَلَا قَـوْلا

دَعَـوْكَ بِقِـسِّيْسٍ وَسَـمَّوْكَ رَاهِبـاً وَابْدَوْا[3] لَكَ الْأَسْرَارَ وَاسْتَحْسَنُوا الْفِعْـلَا

وَأَعْطَـوْكَ مِفْتَـاحَ الْكَنِيْـسَةِ وَالَّتِـي بِهَا صَوَّرَتْ عِيْسَى رَهَابِيْنُهُمْ شَـكْلَا

نَعَمْ كُلُّ مَا قَدْ قَلْـتَ لِيْ قَـدْ سَـمِعْتُهُ وَلَا أَبْتَغِـــيْ فِيْ ذَاكَ وُدّاً وَلَا مَــيْلَا

وَلَمَّـا أَتَيْـتُ الـدَّيْرَ أَمْـسَيْتُ سَـيِّداً وَأَصْبَحْتُ مِنْ زَهْوِيْ أَجُرُّ بِهِ الذَّيْلَا

يقوم التجريد في هذا النوع من النصوص على علاقة بين ذات الشاعر والذات المجردة، من خلال تناوب الضمير بين غائب، ومباشر حاضر، فالششتري بعد أن جرد ذاتاً يخاطبها سرعان ما تقلبت مواجد التصوف في ذاته ليعود مرة أخرى إلى ذاته بأسلوب مباشر، يصل من خلاله إلى مستوى تحديد دقيق لحركة المعنى في النص، فبعد أن قال: (تأدب، اخلع، سلم، احطط، عظم، كبر، استمع)، عاد إلى ذاته ليقول: (نعم كل ما قد قلت لي قد سمعته)، فالتجريد هنا عبارة عن طلب الششتري لتمثل حالاته ومواجده، ولكي يدل على حقيقة ذلك أثبت ذلك لذاته، لأن «**مقاصد الشاعر وجودها معقود بشعره لا بشخصه**»[4]، أما عن طريق التجريد

---

(١) تسكين الفعل ليستقيم الوزن ضرورة.

(٢) تسكين الفعل ليستقيم الوزن ضرورة.

(٣) وصل الششتري همزة القطع هنا، ولا ضرورة لذلك، ولو أبقاها على القطع لجاءت فعولن سالمة من الخرم.

(٤) التركيب اللغوي للأدب، ص١٦٠.

التجريد هذا فقد جعل الششتري مقاصده في شعره وشخصه.

ومن هذا النوع قولُ الششتريّ في قصيدته[١]:

[الكامل]

لِلْعِيْسِ شَوْقٌ قَادَهَا نَحْوَ السُّرَىْ ... لَمَّا دَعَا أَجْفَانَهَا دَاعِي الْكَرَى

أَرْخِ الْأَزِمَّةَ وَاتْبَعْهَا إِنَّهَا ... تَدْرِي الحِمَى النَّجْدِيَّ مَعْ مَنْ دَرَى[٢]

حُثَّ الرِّكَابَ فَقَدْ بَدَتْ سَلْعُ لَنَا ... وَانْزِلْ يَمِيْنَ الشِّعْبِ مِنْ وَادِي القُرَى

وَاشْتَمَّ ذَاكَ التُّرْبَ إِذْ مَا جِئْتَهُ ... تُلْفِيْهِ[٣] عِنْدَ الشَمِّ مِسْكَاً إِذفَرا

فَإِذَا وَصَلْتَ إِلَىْ الْعَقِيْقِ فَقُلْ لَهُمْ ... قَلْبُ المُتَيَّمِ فِي الْخِيَامِ قَدْ انْبَرَى

عَانِقْ مَغَانِيْهِمْ إِذَا لَمْ تَلْقَهُمْ ... وَاقْنَعْ فَقَد يُجْزِى عَنِ الْمَاءِ الثَّرَى

يَا أَهْلَ رَامَةَ كَمْ أَرُومُ وِصَالَكُمْ ... وَأَبِيْعُ فِيْهِ العُمْرَ لَوْ مَا يُشْتَرَى

وَأَشُدُّ عُرْوَةَ قُرْبِكُمْ بِيَدِ الرِّضَى ... وَالدَّهْرُ يفْصِمُ مَا أَشُدُّ مِنَ العُرَى

أَهْلاً وَسَهْلاً كُلُّ مَا تَرْضَوْنَهُ ... فَلَقَدْ رَضِيْتُ وَمَا رَأَيْتُمْ لِيْ أَرَى

جرد الششتري من نفسه شخصاً يحدو بالعيس إلى هدفها، وهو يهدف إلى الوصول والجمع، فهو في بعد الغياب الأول أو الفرق الأول، فالتجريد في هذا النصّ للتهيئة ولينزل مكابداته وأشواقه بصورة تجريدية تَقْرُبُ للقارئ، فهو يريد

(١) ديوانه، ص٤٩ ـ ٥٠.

(٢) هذا البيت مكسور عروضياً، ولا يستقيم إلا بتقدير قد، ليصبح: (مع من قد درى).

(٣) الصواب: تلفه، فهو خطأ نحوي تجيزه الضرورة الشعرية.

«التعبير عن الفكرة في غيبة أية رقابة قد يمارسها العقل»[١].

لكنه يعود من جديد إلى التقريرية المباشرة:

الأسلوب التجريدي	الأسلوب المباشر
أرْخِ الأزمّة	كم أروم وصالكم
حث الركاب	أبيع فيه العمر
اشتم ذاك الترب	أشد عروة قربكم بيد الرضا
عانق مغانيهم	لقد رضيت وما رأيتم لي أرى
الوصول لحظة الجمع	

فقد توسل الششتري لحركة المعنى ـ المشطورة إلى بعدي غياب وحضور ـ أسلوب التجريد الذي يحدد نوعية الخطاب، وذلك باستعمال ضمائر الخطاب على سبيل التوسع والتجوز، ومنه (أرخ، حث، اشتم، عانق)؛ لإجراء الأوصاف المقصودة والأهداف المرجوة، وللتيقن من دلالة النص الكلية، فأسلوب التجريد «**يعدّ من أهم مقتضيات الخطاب الصوفي التي تعمل على إثبات الصفة والمبالغة في تجسيدها، عن طريق اتصاف المنتزع بها، لجلائها وكمالها في المنتزع منه**»[٢]، وبذلك استطاع الششتري نقل رؤيته الكونية ذات النزعة الصوفية الفلسفية، فـ «**مقاربة النصوص الأدبية من خلال رصد ظواهرها الأسلوبية وتتبعها وصفاً وتحليلاً يتباين من منظور**

---

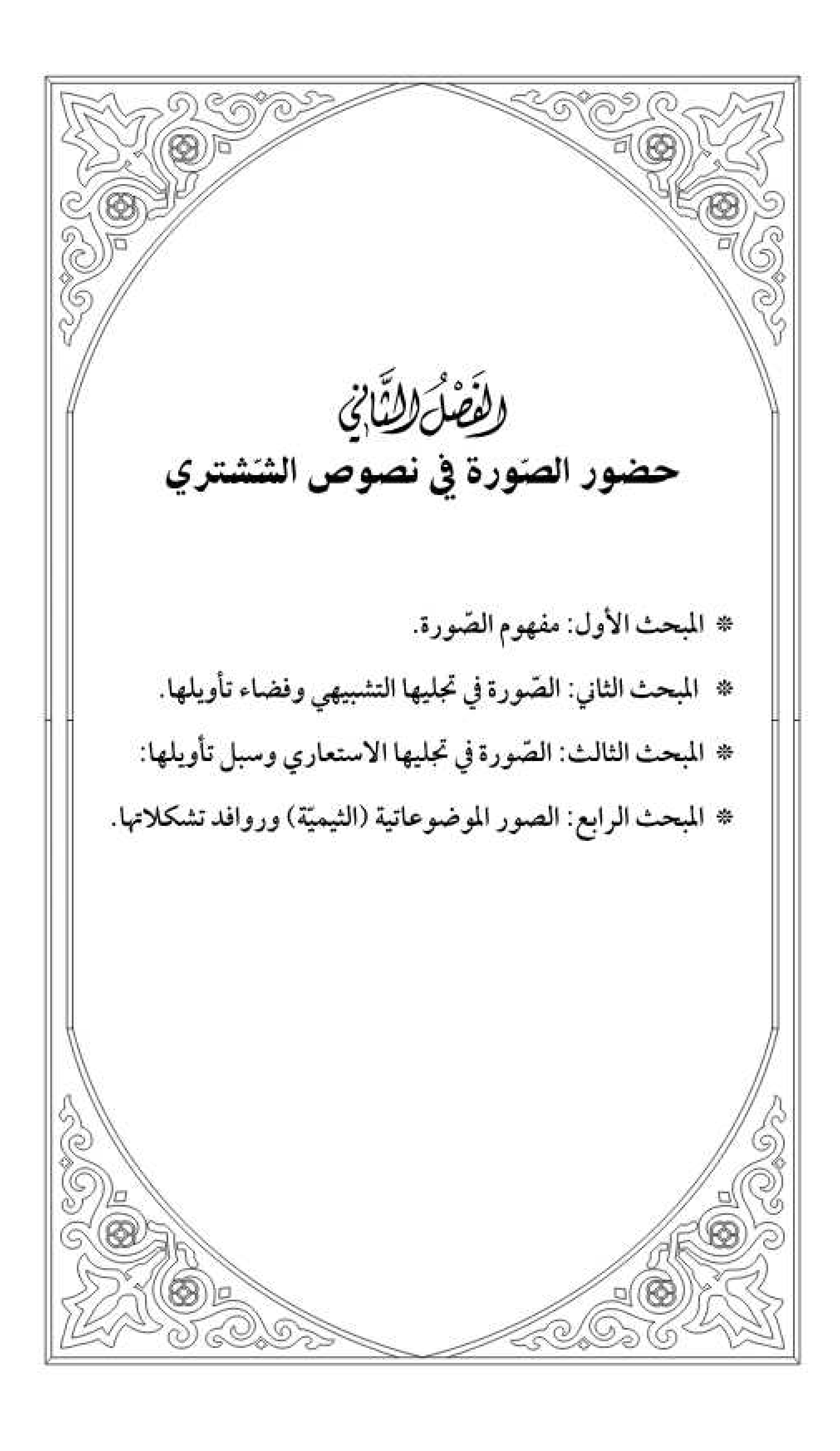
(١) في رياض الأدب الصوفي، ص١٧٠.

(٢) شعر أبي مدين التلمساني، ص١٦١.

تصوري لآخر»[1]، ومنها المنظور التجريدي الذي يرنو إلى محاولة الإجابة عن سبب تشكلاته وطبيعته البنائية والوظيفية.

❐ ❐ ❐

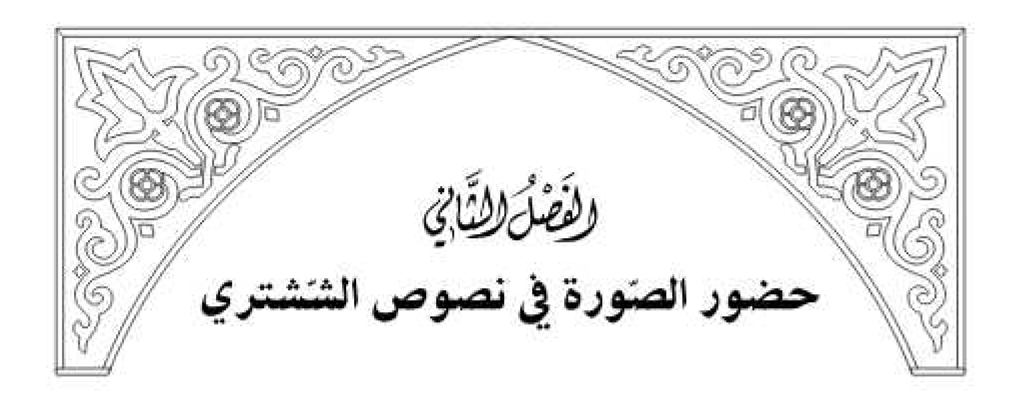
(١) ديوان منزلة الأفنان، لبدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية، ناصر بركة، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجمهورية الجزائرية، ٢٠٠٧، ص١٧.



الفَصْلُ الثَّاني

حضور الصّورة في نصوص الشّشتري

* المبحث الأول: مفهوم الصّورة.
* المبحث الثاني: الصّورة في تجليها التشبيهي وفضاء تأويلها.
* المبحث الثالث: الصّورة في تجليها الاستعاري وسبل تأويلها:
* المبحث الرابع: الصور الموضوعاتية (الثيميّة) وروافد تشكلاتها.



الفَصْلُ الثَّانِي

حضور الصّورة في نصوص الشّشتري

المبحث الأَوَّل

مفهوم الصّورة

*** المطلب الأول ـ أهمية الصورة في تشكيل النصوص:**

تُعدُّ الصّورة جوهر الخطاب الأدبي والفني، وبها يزدهي سَنَن التعبير العربي، فالتعبير بالصّورة مزيّة شعرية، لكنها ليست خاصّة بالشعر، فجميع أشكال التعبير اللساني التواصلي تستأثر بالصّورة معياراً لتفاضلها عن غيرها من النّصوص، ولقد كان للصورة الاعتداد الأول في الحكم على شاعرية الشّاعر من عدمها، كما كان لها المكانـة البارزة في المفاضلة بين الشعراء، وإن لم ينص عليها أجدادنا النقاد بشكل جليّ التسمية واضح المقصود، فليست التسمية الصريحة عاملاً حاسماً في إثبات تناول النقاد القدماء للصورة، بل البحث في تفصيلات النقد يودي بالبحث إلى تقرير مدى أهمية الصّورة تناولاً، ودرساً، ومفاضلة، وتفصيلاً، أهمية لا تعني كون القصيدة أو النّص الأدبي محض صـور تشكّل قوام الأدب، بل تعبّر عن رؤيـة جزئية في البناء الشعري الشامل المكون من علائق أُخر، في ضوء علاقةٍ لبنةٍ مفردة بالبناء المكوَّن من مجموع لبنات تُعدّ أسَّ نظام قائم.

ويُعدُّ مبحث الصّورة من المباحث التي بُذلت في استجلاء مفهومها وضوابطها

اجتهادات شتىّ، ومحاولات عدة، آخذة بمبدأ مراحل التخلق أو التشكل، ابتداءً بمرحلة الخلية في زمن النقاد القدماء، مرحلةً لم تعبأ أن تُحدَّ الصّورة فيها بشكل لا خلاف بعده، بل تركت الباب مفتوحاً لاكتشاف علائق أخرى تتطلب مزيدَ جهدٍ في الربط والتأمل والاستنتاج.

ترد الصّورة في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، فصورة الفعل هيئته، وصورة الأمر صفته، كما ورد في لسان العرب لابن منظور(١)، وعليه فإن النتاج الفني له مادة هي مضمونه ومحتواه، وما يُجلّي المحتوى صورةٌ تبرز المضمون، ومن حاصليهما يكون المغزى الفني، وما يسمى وظيفة الفن ورؤاه، فليس لأدب حيٍّ نابضٍ مؤثرٍ سوى صورة توحي للنفس الإنسانية بالرؤية الكونية العميقة للأديب، صورة تتضافر مع المكونات الأدبية الأخرى للنص لتشكل في نهاية الأمر جوهر الإبداع في قالب فني يفوق حقيقة الرؤيا وواقعها.

والصّورة عند أرسطو ما قابل المادة، إذ اهتم بهذا التقابل وبنى على ذلك فلسفته، وقد وسع من هذا التقابل في ماهية الصّورة، إذ جعل النفس صورة للجسم(٢).

والصورة في المعجم الفلسفي: شكل هندسي مؤلّف من أبعاد تحدد نهايات الجسم، وقد تطلق على ما به يحصل الشيء بالفعل، كصورة السرير الحاصل من

---

(١) يُنظر: لسان العرب، مادة: (صور).

(٢) يُنظر: المعجم الفلسفي، مجمّع اللغة العربية في مصر، ص١٠٧.

اجتماع خشباته، ويفرق الفلاسفة بين الصّورة الجسمية التي هي جوهر بسبط متصل لا وجود لمحله دونه، وبين الصّورة النوعية التي هي جوهر بسيط لا يتم وجوده بالفعل دون وجود ما حل فيه(١).

ولا يدل التعريف الفلسفي للصورة على رؤية واحدة في المضمار الفلسفي، فرؤية كل فيلسوف تختلف عن الآخر، ولكلٍّ حدّه وتأطيره، ويمكن وضع الآراء جميعها وتوحيدها بدعوى انتماء الجميع للحقل الفلسفي.

ولأهميّة الصّورة فقد غدت المعيار الذي انطلقت منه حركة التجديد الشعريّ، وبها كان معيار الاستجادة والاستحسان قديماً وحديثاً، فقد قال العقاد في نقد شعر شوقي: «**وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان، من نفس إلى نفس**»(٢).

إن الباحث في طبيعة الصّورة وعلائقها وتوجهاتها ومكوناتها سيجد نفسه أمام كمٍّ هائلٍ من التصورات والرؤى، تبعاً لاتجاه الغاية من البحث، فما يريده الناقد من بحثه في الصّورة غير ما يحاول الفيلسوف اكتشافه وتقنينه، وهما يختلفان تمام الاختلاف عن اللغوي الذي يبحث في طبيعة عناصرها ومدى موافقتها للنسق

---

(١) يُنظر: المعجم الفلسفي، صليبا، ج١، ص٧٤١ - ٧٤٢.

(٢) الديوان، عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب، القاهرة، ط٤، ص٢١.

اللغوي السليم[١].

وإن كان البحث في طبيعة الصّورة يستجدي الكشف عن نقاب المحاسن الجمالية للنص الصّوفي، ومدى جهد الشّاعر نفسه في انتقاء الصّورة وصياغتها، فإنه من الضروري تبيان مراحل تشكّلها في أدبنا القديم، وصولاً إلى أدب العصر الحديث، وذلك لاستيعاب أبعاد النّص الشّشتري في مدى إفادته من الصّورة النمطية، ومدى تجديده في خطابٍ صوفيٍّ قوامه تحوير الدلالات.

* * *

*** المطلب الثاني ـ مفهوم الصّورة عند القدامى:**

لم تكن الصّورة الفنية مفهوماً واضحاً يُعنى بجماليات النّص الأدبي اعتناء الباحثين المحدثين، فقد كانت محدّدة بإحدى طرق المحاكاة عند القدماء التي حدّها من قبلهم أرسطو، فلم يكن المصطلح متداولاً بصيغته التي هو عليها حديثاً، إلا أن ما أثاره هذا المصطلح يبقى معالجاً لإشكالات فنية التداول قديماً وحديثاً، لأن الصّورة الفنية هي «**الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير بالتالي مفاهيم الصّورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظلّ قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون**»[٢].

---

(١) يُنظر: الصّورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ص٢٧.

(٢) الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص٧.

لم تكن أبعاد الصّورة خافية على القدماء، إلا أنهم استشرفوا حضورها بـما يلائم طبائعهم وخصائصهم، فـالتفنن في صياغة صور الكلام آية العبقرية، لأنها تدل على موهبة حاذقة تدرك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة[١].

إن الأصول العربية لإدراك ماهية الصّورة موجودة، وإن تفاوتت درجات استيعاب القدماء بين إشارات ولمحات لم تَرْقَ للـدرس الحـديث فهـماً وتوظيفـاً ونقداً.

لقد عالج النقاد العرب مفهوم الصّورة بما يتناسب مع ظروفهم وحضارتهم، «**فأول ما اهتم به النقاد هو التحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها، وأنماطها المجازية، ثمّ ركزّوا على الصور الشعرية والفنية عند أكابر شعرائهم، ونسوا أثر صورهم في نفس المتلقي**»[٢].

ومن الإجحاف الحكم على النقاد القدامى بالسطحية كونهم لم يفـصّلوا في الصّورة الخيالية وأنهم لم يعرفوها، بل إن براعتهم كانـت تكمـن في الأدق وقعـاً على نفوسهم، لأن الصّورة عندهم كانت وسيلة لنقل فكـرة الأديـب وعاطفتـه، وبالتالي فقد استوعبت أبعاد الخيال المدرك، واللامدرك في آن، لأنها «**تمثيـل وقيـاس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا**»[٣].

---

(١) فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، ص١٩٢.

(٢) الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٨.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٣٣٠.

لم يكن مفهوم الصّورة لدى العرب القدامى مفهوماً اصطلاحياً دقيقاً، بل كان يميل إلى المنظومة اللغوية في التحديد والاستعمال، وإن كان يرادف مفهوم التصوير من خلال خلق صورة ذهنية لأشياء واقعية، عبر استعمالات لغوية في أشكال بلاغية مختلفة، أعلاها الاستعارة فالتشبيه، وقد بيّن الجاحظ في ردّه على أبي عمرو الشيباني[1] أن جودة الشعر تكمن في مدى تصوير المعنى لا في المعنى ذاته، فقد «**ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير**»[2].

يبين النّص أن التصوير لم يخرج عن المعنى البلاغي؛ إذ عدّ الصّورة نوعاً بلاغياً من خلال التجوز في الدلالة، إلا أنه لا يخفي فهم الجاحظ الثاقب لطبيعة الصّورة بكونها إبرازاً حسياً للمعنى الذهني، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير فذلك يعني «**قدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول،**

(١) هو سعد بن إياس بن إياس، نزل الكوفة، أدرك من حياة النبي عليه الصلاة والسلام أربعين سنة، والأصح دون ذلك، روى عن ابن مسعود، وعلي، وحذيفة، وغيرهم، وروى عنه أبو إسحاق الشيباني، توفي عام (٩٦ه)، يُنظر: الإصابة في تمييز الصحابة، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي (٨٥٢هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢، ج٣، ص٢٥٤.

(٢) الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٩٦٥، ص١٣١ ـ ١٣٢.

أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى»[١].

وقد دأب النقاد بعد الجاحظ على التعمق بما أورده عن فكرة التصوير وأثرها في إدراك المعنى، وإن تباينت بعض وجهات نظرهم.

فقد بيَّن أبو هلال العسكري[٢] أن الغاية من البلاغة تمكين المعنى في قلب السامع «**مع صورة مقبولة ومعرض حسن**»[٣]، بل عدّ قبول الصّورة شرطاً في بلاغية النّص الأدبي، فإن لم تكن الصّورة مقبولة في نفس المتلقي فلا بلاغة في النّص، ولا يسمى الأديب بليغاً «**وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى**»[٤].

وقد نقل في كتابه الصناعتين أن عيون القلب ترى أجساد الألفاظ وأرواح المعاني، وأن أي تقديم وتأخير مخلٍّ يفسد الصّورة ويشوه الخلقة[٥].

---

(١) الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٣١٦.

(٢) هو الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد، أبو هلال اللغوي العسكري، ولد عام (٢٩٣هـ)، عُرف بالفقه، وغلب عليه الأدب والشعر، من تصانيفه: كتاب (التلخيص في اللغة)، و(صناعتي النظم والنثر)، و(معاني الأدب)، قال ياقوت: وأما وفاته فلم يبلغني فيها شيء، غير أني وجدت في آخر كتاب الأوائل من تصنيفه: وفرغنا من إملاء هذا الكتاب يوم الأربعاء لعشر فاتت من شهر شعبان سنة (٣٩٥هـ)، يُنظر: الوافي بالوفيات، ج٦، ص٧٨، ويُنظر أيضاً: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج٢، ص٨٣ ـ ٨٤.

(٣) الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٥٢، ص١٠.

(٤) المصدر نفسه، ص١٠.

(٥) يُنظر: المصدر نفسه، ص١٦١.

ولم يخرج مفهوم الصّورة عن كونها مفهوماً بلاغياً تحتكره البلاغة، وتبحث فيه، وتستخدمه معياراً في مقاربة النّصوص الأدبية، مقاربة لم تجد فسحة إبداع إلا مع منهج الجرجانيّ في دراسة الصّورة، دراسة انمازت عما سبقه من جهود العلماء، إذ وُجدَت الصّورة مستفاضة في كتابيه: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، ضمن تراتبية ذوقية في الاستخلاص والاستنتاج، فقد ربط الصّورة ومدى جمالها بوقعها النفسي مقترنة بطابعها الذوقي الموجه للقارئ، فـ «**التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرِضه، ونُقِلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبّهة وكَسَبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً**»[١].

فقد بيّن الجرجانيّ الأثر النفسيّ في جماليّة خلق الصّورة، ولم يعتمد على ما جاء به سابقوه من مقاربة العمود العربي في استحقاق أهلية الشّرف الصوري، بل وسّع في أفق خلق الصّورة وتجلّياتها بما يتناسب مع منهجه الذوقيّ الذي بنى كتابيه على أساسه.

إنّ توظيف الصّورة في كتابيه آنفي الذكر يبدي بوضوح ذلك التطوّر الملموس في فهم الصّورة وشقّ أبعادها تشقيقاً ألفه المعاصرون، وراحوا يوسّعون في حدود الصّورة وأبعادها أفقياً وعمودياً، فقد أورد الجرجاني نصاً بيّن فيه صوراً عديدة لمعنى واحدٍ هو الشجاعة، فالجملة التقريرية من ساذج الكلام وإن احتوت تشبيهاً

---

(١) أسرار البلاغة، ص١١٥.

«فإنك تقول: زيد كالأسد، أو مثل الأسد، أو شبيه بالأسد، فتجد ذلك كله تشبيهاً غفلاً ساذجاً، ثم تقول: كأن زيداً الأسد، فيكون تشبيهاً أيضاً، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بوناً بعيداً لأنك ترى له صورة خاصة وتجدك قد فخَّمت المعنى وزدت فيه بأن أفدت أنه من الشجاعة وشدة البطش، وأن قلبه قلب لا يخامره الذعر، ولا يدخله الروع بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه. ثم تقول: لئن لقيته ليلقينك منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة، ولكن في صورة أحسن، وصفة أخص، وذلك أنك تجعله في كأن يتوهم أنه الأسد، وتجعله هاهنا يُرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر على حد التوهم إلى حد اليقين. ثم إن نظرت إلى قوله:

أأن أُرعشتَ كفّا أبيك وأصبحت ... يداك يَدَي ليث فإنك غالبه

وجدته قد بدا لك في صورة آنق وأحسن. ثم إن نظرت إلى قول أرطاة بن سهية[1]:

إن تلقني لا ترى غيري بناظرة ... تنس السلاح وتعرف جبهة الأسد

وجدته قد فضلَ الجميع، ورأيته قد أخرج في صورة غير تلك

(١) أرطاة بن سهية، وسهية أمه، وهو أرطاة بن زفر بن عبد الله بن مالك بن سواد بن ضمرة الغطفاني المزني الشاعر، أدرك الجاهلية وعاش إلى خلافة عبد الملك بن مروان، قال هشام ابن الكلبي: دخل أرطاة بن سهية المزني على عبد الملك بن مروان وقد أتت عليه مئة وثلاثون سنة، فعلى هذا يكون مولده قبل البعث بنحوٍ من أربعين سنة، يُنظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج٦، ص١٠٣.

الصـور كلها»[١].

يبيّن هذا النص التطور المفهومي لمعنى الصّورة وأفقها الواسع، فما الصّورة الحاذقة إلا تلك التي تُحدِث المفاجأة في نفس المتلقي، أي أثرها النفسي على السامع، فالصّورة تُحدِث خصوصية في كل معنى ترد فيه، لكنَّ أشرفَها أفضلُها وقعاً في النفس، فالتعبير الأول خبر، والثاني توهم، والثالث يقين، والرابع ادعاء، والخامس مفاجأة.

* * *

*** المطلب الثالث ـ مفهوم الصّورة عند المحدثين في العصر الحديث:**

تحتل الصّورة مكانة مهمة على خارطة الدراسات النقدية والأدبية الحديثـة، من خلال مجالها، ووظائفها، وطرق توظيفها، وتنوعها، وإن كان النقـاد العـرب القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصّورة نهوضاً اصطلاحياً دقيقاً، إلا أنّ العصر الحـديث قد عالج مفهوم الصّورة وتعمق في تفصيلاتها وأبعادها وحدودها، فلم يعـد مفهـوم الصّورة في النقد الحديث قاصراً على الجانب البلاغي فقط، إذ تجمـدت الـصّورة في ظل نظرية المحاكاة لأنها رُبطَت بالعقل الذي احتلّ منزلـة عليـا فيهـا، لـذلك كان طبيعياً نشوء نظرية جديدة تقدم أنماطاً جديدة قوامها الخيال وغيره[٢].

---

(١) دلائل الإعجاز، ص٣٩٩ ـ ٤٠٠.

(٢) يُنظر: مقدمة لدراسة الصّورة الفنية، د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، ١٩٨٢، ص٦٤.

وقد كان لاستعراض الصّورة ومفهومها شأنٌ عند المحدثين، منهم من بنى تصوره على تصور القدامى وطوّر في الاصطلاح، ومنهم من أعلى من شأن الدرس الغربي وجعله أسّ دراسته، بل جعله مهد الصّورة الفنية ومنبت ازدهارها، ولم يلتفت لما قيل عن الصّورة في بيئتها العربية الغابرة، ومنهم من سعى للتوفيق بين الاتجاهين، وخلُص إلى محاولة تقاربٍ تفيد من الغابر وتأخذ من الحاضر[١]، وهي نظرة تنسجم مع توجهات البلاغيين المعتدلين في العصر الحديث، إذ اهتموا بدراسات الصّورة الشعرية، واستجابوا للنداءات المبكرة لتجديد المناهج البلاغية والأسلوبية.

بدأت الصحوة في تلقي جماليّات الصّورة وإدراك مزيدٍ من جمالياتها بالهجوم على المحسنات اللفظية والبلاغية الواضحة، مما جعل الكثير من شعراء العصر الحديث يعوضون عن «**هذه العناصر المثيرة في الشعر بالإكثار من الصّورة الشعرية، وكانوا يعانون فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية تلزمهم بها اللحظة الحضارية... ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجؤوا إلى الصور والأساليب المواربة من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمز**»[٢].

---

(١) يُنظر: بناء الصّورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د. ط، ١٩٨٧، ص٥٣ ـ ٦٥.

(٢) الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، د. سلمى الخضراء الجيوسي، بحث بمجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٧٣، ص٣٥٠ ـ ٣٥١.

تختلف المدارس الحديثة في رؤيتها للصورة، منها ما يعترف بالصّورة وأهميتها بعيداً عن محيط الذّاتية في التشكّل، ومنها ما تتّخذ قوام تصورها عن الصّورة من أثرها في أعماق اللاشعور في النفس الإنسانية، ولهذا الأمر كوّنوا وسائلهم الخاصّة في التّعبير، فصوّروا المسموعات بالمبصرات، والمبصرات بالمسموعات، فكان مبدأ نسج صورهم قائماً على تراسل الحواس، ومن المدارس ما جعلت الصّورة جوهر الشعر ولبّه، بل جعلت من الصّورة فيضاً يتلقّاه الشّاعر نابعاً من وجدانه، أي خيالية الصّورة[1].

لقد غدا الخيالُ العُنصرَ الأبرز في عمليّات خلق الصّورة، وبذلك تجاوزت الصورة مرحلة التحكّم العقليّ في نسج خيوطها وإظهارها، فكانت إبداعاً ذهنياً تعتمد الخيال روحاً في تشكلها، وتعتمد لبنات أخرى في بناء هيكلها، متجاوزة آليات البلاغة الضيّقة، لقد أصبحت «**واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة ينتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات تشكل مع أخواتها الصّورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه**»[2].

وقد تعمّقت الدراسات الحديثة في رصد أبعادها، ما بين صورةٍ يقظةٍ حسّيةٍ، ويقظةٍ باطنيةٍ، فمما لا شكّ فيه أن الإدراك الحسي للظواهر الخارجية كان العامل

---

(١) يُنظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، د. ط، ١٩٩٧، ص٣٧٩ ـ ٣٨٥.

(٢) مقدمة لدراسة الصّورة الفنية، ص٤٠.

المهم في تخلق الصّورة قديماً، لكن اليقظة الباطنية غدت صلب تخلقها حديثاً، فقوّة العمل الفني وجودته ينتجان عن قوة الإدراك ووضوح الصّورة والجزئيات في مخيّلة الأديب، فمن الغلو في نظر النقد الحديث الاتّكاءُ على العنصر الحسّي في تشكيل الصّورة ونسج خيوطها على حساب بقية العناصر المشكلة للصّورة الفنيّة، ومن أولى تلك العناصر: الإحساس، والعاطفة[1].

لقد أصبحت الصّورة ذاتَ بُعْدٍ مرئيٍّ غدا النّص معها منبتاً عن جوهر الواقع، فالنّص المرئي يمثل الواقع «**إلا أنه في حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان**»[2].

لقد تعددت المفاهيم في تبيان طبيعة الصّورة ضمن مناهج حديثة، تعداداً نتج عن طبيعة المنهج نفسه، ومن أهمّ هذه المناهج:

المنهج النفسي: وهو منهج يغني الصّورة الشعرية بالدلالات النفسية الانطباعية الحسية المسترجعة التي يبني الفنان بها عمله، وكل فنان يختلف عن غيره في طبيعة صوره.

المنهج الرمزي: وفي نطاق هذا المنهج فريقان: الأول يرى في العمل الشعري الواحد رمزاً كلياً وحسياً، وصورة الرمز عندهم ليست لها أي علاقة بالدلالة الفنية،

---

(١) يُنظر: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصّورة الشعرية في نقد العقاد، زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ١٩٨٨، ص٦٤ ـ ٦٥.

(٢) قراءة الصّورة وصورة القراءة، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص١١.

أو الجمالية، والثاني يرى في العمل الشعري تياراً من الرموز العضوية الملتحمة.

المنهج الفني: وقوام رؤاه يأتي من فهمه البلاغي لمفهوم الصّورة، لكنه يفترق في اتجاهات، اتجاه يدرس طبيعة العلاقة الازدواجية بين مركبي الصّورة أو طبيعة التركيب الفني، في حين يؤثر اتجاهان آخران المحافظة على وحدة الناتج النهائي لعملية المقارنة ويتم دراسة الصّورة ككل[١].

ولا يعني مما تقدم كون القصيدة صوراً متشكلة، إذ إن «**أي قصيدة ليست مجرد صور، إنها على أحسن الفروض، صور في سياق، صور ذات علاقة، ليس ببعضها وحسب، وإنما علاقة لسائر مكوّنات القصيدة**»[٢].

إن هذه المحاولة الموجزة في تحديد مفاهيم الصّورة شأنٌ مهمٌّ في الكشف عن مكوّنات النّص الصّوفي لدى الشّشتري، لأن الصّورة ركنٌ مهمٌّ من أركان نصّه الصّوفي الإبداعيّ، فلغة الصّورة الفنيّة ليست لغة عاديّة، وهذا ما حدا بي إلى التدرج في عرضها تدرجاً موجزاً وعرضاً مقتضباً، فقد كانت الصّورة «**جزءاً أصيلاً في نقطة الانطلاق نحو التجديد الشعري**»[٣] وعليه ستكون نقطة انطلاق نحو قراءةٍ جديدةٍ في النّصّ الشّشتري.

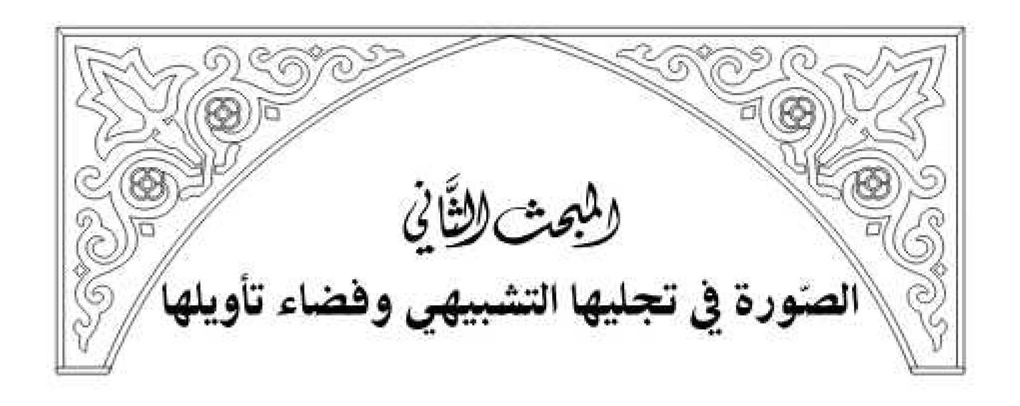
* * *

---

(١) يُنظر: مقدمة لدراسة الصّورة الفنية، ص٦٩ ـ ٩٦.

(٢) الصّورة والبناء الشعري، ص١٩.

(٣) المرجع نفسه، ص١٨.



المبحث الثاني

الصّورة في تجليها التشبيهي وفضاء تأويلها

*** المطلب الأول ـ أهمية الصورة التشبيهية ومسوغات وجودها:**

تمتازُ الرؤية التأويلية الأسلوبية للنص الشّشتري من خلال تراتب منهجي يكشف علائق النّص ومكوناته، ضمن رؤية عامة تتدرّج في التقاط الجزئيّات وتأويلها والبحث فيها، ابتداء من الركنين اللذين ينتظمان رؤيته الكونيّة في بعدي غياب وحضور، وما يستتبعهما من وسائل في الإثبات، وصولاً إلى الكشف عن جزئيات تتوزع هذين البعدين، وقد تجلّت في محاور تشكل قوام علم البيان.

يعالج هذا المبحث المستوى الصوري التشبيهي في نص الشّشتري، ابتغاء التدرّج في الكشف عن الوسائل الأساسية في خلق صوره وجمالياتها، إذ تتجلى رؤيته الكونية الفسيحة لله والإنسان والملكوت، مما يساعد في سبر أعماق المبدع، والتغلغل في نبضه الدّاخلي.

وبما أنّ النّص تعبيرٌ عن لحظة شعورية يعيشها الشاعر، فلا بدّ أن يشتمل نصُّه على نسيج لغوي قادر على رفد حمولة تجربته وبث معاني رؤيته الكونية فيها، ومن أولى تلك البنية التركيبية التي يخلقها الأديب صورةً ما تنفك تتحد مع البنية الإيقاعية.

ولرصد هذه الصّور ومحاولة تأويلها والغوص في تفصيلاتها لا بدّ من الاهتمام بما تعرب عنه هذه الصور، لكي يتلاشى الحاجز المنطقي، ويحلّ محلّه

فضاءُ تأويلٍ يستطيع رصدَ الرؤية النّصية بكلِّ حرّيةٍ، ولا يمكن تحقيق الرّصد هذا ما لم تستند الدراسة إلى وسائل فنّية تكشف عالَمَ النّص وأحوال مبدعه، وأولى تلك الصّور صور تشبيهية، فللتشبيه وظائفه، وبوساطته يُؤدَّى المعنى المراد على أحسن وجه.

إن النّص الصّوفي عند الشّشتري في استخدامه تقنيات التشبيه لا يقف على قيمه المحصورة في المبالغة والإيجاز والإيضاح والتأكيد، بل يتعداه إلى تقنيات أخرى تلائم طبائع تجربته العرفانية، ولعل الوظيفة المهمة للتشبيه تتجلى في إثارة المخيّلة عن طبيعة تجربة التصوّف الشّاقة.

فإذا ما كانت التشبيهات لدى «**كبار شعراء المختارات الشعرية أمثال بشار**[١] **وأبي تمام**[٢]..

(١) أبو معاذ، بشار بن برد الضرير الشاعر المشهور، وهو بصري قدم بغداد، وكان يلقب بالمرعث، كان ضخماً عظيم الخلق والوجه، وهو في أول مرتبة المحدثين من الشعراء المجيدين، وكان يمدح المهدي بن المنصور، ورمي عنده بالزندقة، فأمر بضربه سبعين سوطاً، فمات من ذلك في البطيحة بالقرب من البصرة، فجاء بعض أهله فحمله إلى البصرة ودفنه بها، وذلك في عام (١٦٧هـ)، وقيل: (١٦٨هـ)، يُنظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج١، ص٢٧١ ـ ٢٧٤.

(٢) أبو تمام، حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس، ولد عام (١٩٠هـ) وقيل: عام (١٨٨هـ)، كان أوحد عصره في ديباجة لفظه ونصاعة شعره وحسن أسلوبه، وله العديد من المؤلفات، منها: الحماسة، وفحول الشعراء، وكان له من المحفوظ ما لا يلحقه فيه غيره، مدح الخلفاء، وجاب البلاد، توفي بالموصل في عام (٢٣١هـ)، وقيل غير ذلك، يُنظر: المصدر نفسه، ج٢، ص١١ ـ ١٧.

والمتنبي[١] غالباً ما تكون أكثر عمقاً وأبعد مبالغة في التشبيهات التي نجدها عند بقية الشعراء»[٢]، فإن النّص الصّوفي عامّة يحظى بعمق أكبر ورؤية أعمق، فاستخدام التشبيه يكون استجابة لرؤى الشاعر التي تتفاعل مع ضغط المشهد الخارجي لترسم صوراً تدل على كثافة الشعور، وتنبي عن توتّر داخليٍّ عميقٍ، لكون المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنويّة، فتشكّل صوراً بصرية في ذهن المتلقي تؤدّي إلى التأثير النفسيّ فيه عبر انفعال يلائم تطوّراته الذهنيّة والحسيّة على حدّ سواء[٣].

وقد كان للنّص الصّوفي وما يحمله من معانٍ تعجز اللغة العادية عن نقلها الأثر الأبرز في اللجوء إلى استخدام تقنيّات التّصوير الاستعاريّ والتشبيهيّ والرمزيّ، فالتشبيه على ضربين: «**أحدهما أن يكون من جهة أمرٍ بيّنٍ لا يحتاج إلى**

(١) أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي المعروف بالمتنبي (٣٠٣ ـ ٣٥٤هـ)، الشاعر المشهور، من أهل الكوفة، قدم الشام في صباه وجال في البلدان، واشتغل بفنون الأدب ومهر فيها، وكان من المكثرين من نقل اللغة، والمطلعين على غريبها، لا يُسأل عن شيء إلا واستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر، مدح العديد من الأمراء، والتحق بالأمير سيف الدولة بن حمدان في عام (٣٣٧هـ)، ثم فارقه، ودخل مصر عام (٣٤٦هـ) ومدح كافوراً الإخشيدي ثم هجاه، يُنظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٢٠ ـ ١٢٤.

(٢) التشبيه في مختارات البارودي، دراسة تحليلية، محمد رفعت أحمد زنجير، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٩٩٥، ص٣٩٣.

(٣) يُنظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، د. ط، ص٣١٩ ـ ٣٢٠.

تأوّل، والآخر أن يكون الشّبه محصّلاً بضرب من التأوّل»[1] ويمكن القول إن نصوص التصوّف عامة من الضرب الثاني؛ إذ تحتاج صور التشبيه فيه إلى ضرب من التأوّل العميق، ولاسيما أنه يدور في فلكٍ جديدٍ عن الفلك العربي المعهود.

لقد وظّف الشّشتريُّ صورَ التشبيه ليثيرَ حاسّة التّذوق لرؤيته الخاصّة التي يمتلكها، فلم يعد التشبيه «**لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس**»[2] على الرغم من أنّ عناصر التشبيه ومادتها لا تخرج عن نطاق الخصائص الذاتية، وما تتضمنه من مفارقات الوجود وربطها بحركة النفس، وما تحتويه من معلومات متفاعلة ومتلاحمة مع المدركات الحسية في مجال خلق الصّورة الشعرية[3]، خلقاً قادراً على إفراغ المعاني الروحية والأحوال النفسية في صور تمنح التشبيه قيمة ذات استحسانٍ رؤيوي وفكري، يستطيع تتبع نمطها وتشكلاتها.

❊ ❊ ❊

❊ المطلب الثاني ـ الصّورة التشبيهية في النمط العمودي الأدبي:

يتجاوز البحث نمط البسط في تشكيلات التشبيه وحدوده البلاغية، لينطلق من رؤية جديدة تلائم جِدّية النّصوص في مدلولات صورها التشبيهية الموحية،

---

(١) أسرار البلاغة، ص٩٠.

(٢) الديوان في الأدب والنقد، ص٢١.

(٣) يُنظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص١١٦ ـ ١١٧.

فالصّورة التشبيهيّة في أيّ نـصٍّ تكـون موظَّفـة بـشكل موضـوعي لتعـبّر عـن رؤيـة المجتمع ومشاعره، وبذلك تختفي شخصية الأديب وراء صوره، أو تكون موظَّفة بشكل ذاتي تعبر عن حالته الخاصة.

يحاول الشّشتري في قصائده العمودية أن يسمو بدائرته الاجتماعية الضيقة إلى دائرة إنسانية صـوفية كـبرى، وأن ينقـل رؤيتـه الكونيـة المختلفـة عـن رؤى الآخرين من الأدباء، ويوضحها بكـل تناقـضاتها الفكريـة، محـاولاً مـن خـلال الصّورة التشبيهية أن يؤلف بين عالَمين مختلفين: روح وجسد، غيـاب وحـضور، انفصال واتصال، شهود وغيبة، فالتشبيه الصوري أداتُه العليا في عـرض مـزيج تجربته الشائكة، فهو ينقل تجسيماً مـصوَّراً لـشعورٍ ذاتي، ليرسـم تجربـةً وجدانيـةً تضيق اللغة عن نقلها، ويعتمد في ذلك على عمليات التحويل الجـمالي، «**فـالجمال النّصي متفق عليه في عمليات التحويـل الجـمالي ومختلـف عليـه في الأهـداف**»[١] فالوجود المطلق (ليلى) ظاهر في كل شيء متجلٍ في كـل مظهـر، ولـيس في الحـيّ (الكون) كلّه سوى هذا الوجود.

يقول الششتري في قصيدته[٢]:

[الرمل]

سَلْ مَتَى مَا ارْتَـــــبَتَ عَنْهَا كُلَّ شَيْ ‏ ‏ ‏ ‏ غَـيْرُ لَـيْلَى لَمْ يُـرَى فِي الْحَـيِّ حَـيْ

---

(١) من فضاء التخييل إلى فضاء التأويل، دراسة أسلوبية وجمالية في الشعر العربي القديم، د. خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠، ص٦٨.

(٢) ديوانه، ص٨١.

كُـــلُّ شَيْءٍ سِرُّهَـــا فِيْـــهِ سَرَىْ فَلِـــذَا يُثْنِـــيْ عَلَيْهَـــا كُـــلُّ شَيْ

قَـالَ مَـنْ أَشْـهِدَ مَعْنَـى حُسْنِهَا إِنَّـــهُ مُنْتَـــشِرٌ وَالْكُـــلُّ طَـــيْ

هِـــيَ كَالـــشَّمْسِ تَـــلَالَا نُوْرُهَـــا فَمَتَـــى مَـــا إِنْ تَرُمْـــهُ عَـــادَ فَـــيْ

هِـــيَ كَالْـــمِرآةِ تُبْـــدِيْ صُـــوَرَاً قَابَلَتْهَـــا وَبِهَـــا مَـــا حَـــلَّ شَيْ

هِـــيَ مِثْـــلُ الْعَـــيْنِ لَا لَـــوْنَ لَهَـــا وَبِهَـــا الْأَلْـــوَانُ تُبْـــدِيْ كُـــلَّ زَيْ

وَالْهُـــدَى فِيْهَـــا كَـــمَا أَشْـــقَىْ بِهَـــا وَلَهَـــا الْحُجَّـــةُ فِي كَـــشْفِ الْغُطَـــيْ

يقدّم الشّشتري في نصه الصّوفي معادلة حسية متعددة، في صياغة تتخطى حدود التقليد في رسم صورة التشبيه، فـ «**أقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعها، لأن بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه غير المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معاً يحولان دون هذا الادعاء**»[1]، لكن بلاغية الصّورة وجماليتها أتت من مجموع أركان التشبيه، إذ أُقيم على قاعدةٍ غير ثابتة (ليلى)، ثمّ راح يفصّل في صورته ويعمل في نسجها، والغاية الفنية من ذلك صرفُ النظر عن سؤالٍ قد يلقيه متلقٍ لنصّه يتمثل في: هل ليلى هي الوجود المطلق؟

فتأتي الصّورة التشبيهية لتملأ فراغ الإجابة، وكأنها حقيقةٌ مطلقةٌ ثابتة لا نقاش فيها، فتصبح المعادلة في بلاغية الصّورة.

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ص٢٤٦.

ليلى الوجود
المطلق الجميع

حقيقة لا يسلم بها

⇩

وظيفة الصّورة

ترسيخ الفكرة ونقل رؤيته الكونية عنها، ثم
التفصيل في وجه الشبه ليزيد في إثبات رؤيته

ولم يكتف الشّشتري في محاولة توضيح رؤيته بما ذكره، بل راح يفصِّل في باقي أبيات القصيدة، لأنه في حالة شاقة لنقل تجربةٍ عرفانيةٍ يصعب نقلها ما لم يتوسل لها بشتى الأساليب الفنية، إنه في مشهد نقلٍ داخليٍّ يدفعه لينفث حمم معارفه التي لا يدركها أي متلقٍّ، فيواصل ويقول[1]:

هِـــيَ فِي مَرْبَعِهَـــا لَا غَيْرُهَـــا ... فَلِـــذَا تُـــدْعَىْ بِـــلَا شَيْءٍ سِـــوَي

عَجَبَـــاً تَنْـــأَىْ وَلَا أَيْـــنَ لَهَـــا ... ثُـــمَّ يَـــدْنُو وَصْـــلُهَا مِـــلْءَ يَـــدَي

وَلَنَـــا مِـــنْ وَصْـــلِهَا جَمْـــعٌ وَمِـــنْ ... بُعْـــدِهَا فَـــرْقٌ هُمَـــا حَـــالٌ إِلَي

فَـــبِحُكْمِ الْجَمْـــعِ لَا فَـــرْقَ لَهَـــا ... وَبِحُكْـــمِ الْفَـــرْقِ تَلْبِـــيْسٌ عَـــلَي

لَبْـــسُهَا مَـــا أَظْهَـــرَتْ مِـــنْ لُبْـــسِهَا ... فَلَهَـــا فِيْ كُـــلِّ مَوْجُـــوْدٍ مُـــرَيْ

أَسْـــفَرَتْ يَوْمَـــاً لِقَـــيْسٍ فَـــانْثَنَى ... قَـــائِلاً يَـــا قَـــوْمُ لَمْ أُحْبِـــبْ سِـــوَيْ

أَنَـــا لَـــيْلَى وَهْـــيَ قَـــيْسٌ فَـــاعْجَبُوا ... كَيْـــفَ مِنِّـــيْ كَـــانَ مَطْلُـــوبِي إِلَي

---

(١) ديوانه، ص٨٢.

تجاوز الشّشتري في مدّ حدود بلاغية التشبيه إلى ما وراء البلاغية تناسباً مع طبيعة النّص الصّوفي الذي يقول ليقول ما لا يقول، فعناصر الصّورة لا تصبح فاعلة في تشكيلها إلا إذا راعى فيها الأديب حسن الاختيار، فاللفظة الشعرية تحتاج أن يهيئ لها الشّاعر «**نظاماً ونسقاً وجوّاً يسمح لها أن تشعّ أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي يريد أن يرسمه**»(١).

اتّخذَ الشّشتري من التصوير التشخيصي أداته الخاصة لنقل تجربته العرفانية، وكان لاستخدام التشبيه طاقةٌ خاصةٌ في رصد تحوّلات التجربة ومراحلها وجداناً وذوقاً وعرفاناً، فبلاغية التشبيه تأتي من كونه "**ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثّله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الخطور بالبال، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها**»(٢).

وقد أقام شاعرنا صورةً تشبيهيّةً أثيريةَ النّفسِ من خلال الإقرار بأن المعرفة الوجودية صهباءُ خالصةٌ، ثمّ راح يفصّل في عناصر صورته ما بين مدٍّ وجزرٍ، قائلاً(٣):

[الرمل]

هَلْ لَكُمْ فِي شُرْبِ صَهْبَا مُزِّجَتْ   فَهْيَ مَا بَيْنَ اصْفِرَارٍ وَاحْمِرَارْ

---

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣، ص٤٥.

(٢) جوهر البلاغة، ص٢٤٥.

(٣) ديوانه، ص٤٤ ـ ٤٥.

وَلَهَا عَرْفٌ إِذَا مَا اسْتُنْشِقَتْ ... أَطْرَبَتْ فِي دَنِّهَا قَبْلَ انْتِشَارْ
وَإِذَا عَايَنْتَهَا فِي كَأْسِهَا ... ذَهَبَ العَقْلُ وَلَمْ يَبْقَ اسْتِتَارْ
لَسْتَ تَدْرِي الْكَأْسَ مِنْ خَمْرَتِهَا ... قَدْ صَفَا الْكُلُّ صَفَاءً إِذْ تُدَارْ
فَكَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ قَمَراً ... وَكَأَنَّ النُّورَ لِلنُّورِ قَرَارْ
أَسْكَرَتْ قَبْلَ الْتِثَامِ جُلَّنَا ... حُسْنُهَا يُغْنِي طَرُوبَا عَنْ خِمَارْ

لا تقف حدودُ صورِ التشبيه في نصوصه عند حِمى البلاغة ومشارفها، بل تتخطّى الحدود وتتجاوز الأفق؛ لتشكّل في الأدب الصّوفي ما يمكن تسميته بـ جماليات التشبيه الصوري الصّوفي، فقد استأثر النّص الصوفي بهذا المدّ من حدود الصّورة التشبيهية التي لم تلق كبيرَ استحسانِ النقاد في شأو عناصرها وطريقة نسجها، إذ عدّوها باهتة لا تفي بجوهر الأدبية، لكن الصّورة التشبيهية في النّص الصّوفي اتخذت مكاناً آخر، راح الششتريُّ من خلالها يوسّع من حدود الصورة وأبعادها، فالصّورة ترتبط بالحال النفسية للشاعر، وتبعاً لما أثار قريحته وعاطفته، ولذلك كان للصورة وجوه مختلفة، وأنماط متنوعة، وكل وجه أو نوع يتألف مع طبيعة الجمال ونفس الأديب التي نشأ عنها الإبداع»[1].

إنّ ما سبق من صور التشبيه كان حاضرَ الأداةِ ضمن أبعاد الصّورة، فإن كان لوجود أداة التشبيه فائدة من خلال الإبقاء على تمايز طرفي التشبيه، بحيث «**لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية، لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين لا**

(١) يُنظر: الصّورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك الأدبية واللغوية، إربد، الأردن، ط١، ١٩٨٠، ص١٥.

تنفصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم عليها مفهوم التشبيه»[١]، فإن وجود الأداة في النّص الصوفي له بعد آخر.

إن النّص الصّوفي الذي يقوم على حدود المنهجية القواعدية في النَّظم يـدلُّ دلالةً صريحةً على وعي الشاعر بنصّه وعياً يحاول من خلاله تقـديم رؤيتـه للقـارئ، وكلما ابتعد أو حاد عن المنهجية تلك غدا النّص أكثر عمقاً ودلّ على غيـاب عـن الصحو المطلق في عملية المباثثة الأدبية، يقول الشّشتري في قصيدته[٢]:

[الوافر]

تَنَبَّـهْ قَـدْ بَـدَتْ شَـمْسُ العُقَـارْ وَقَـدْ غَلَـبَ الـشُّعَاعُ عَـلَى النَّهَـارْ

سُـلَافاً قَـدْ صَـفَتْ قِـدْماً وَرَاقَـتْ أَدِرْهَـــا بِالـــصِّغَارِ وَبِالْكِبَـــارْ

فَـمَا عُـصِرَتْ وَمَـا جُعِلَـتْ بِـدَنٍّ وَمَـا سُـبِكَتْ زُجَاجَتُهَـا بِنَـارْ

يقدّم الشّشتري في هذه الصّورة وصف الخمرة وشعاعها معتمداً على تشبيهٍ من دون أداة، وهو ما يسمّى بالتشبيه المؤكد المفصل، الذي تحذف فيه الأداة ويذكر وجه الشبه..

لكن وظيفة الصّورة هنا لم تكن محضَ تأكيدٍ في الإثبات وتفصيلٍ في الأوجه، إنما دلّت على عمق التماهي بين الواقع والمثال بين طرفي التشبيه، فالشّشتري في حال الابتعاد عن حدود العقل والمنطق في التصوير، فإن ذلك يبدو ذلك واضحاً في أدبه،

---

(١) الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص١٧٤.

(٢) ديوانه، ص٤٠.

ولذلك كان الشطح في بعض الصور نتيجة تغييب المنطق الواعي كاملاً.

* * *

* **المطلب الثالث ـ الصّورة التشبيهية في موشّحات الششتري:**

اهتم الشّشتري بالتشبيه في موشحه كونه وسيلة من وسائله البيانية في نقل تجربته العرفانية، وقد وظّف التّشبيه الصوريَّ توظيفاً لا يقل عن جمالياته في النمط العمودي.

فاستعمال الشّشتري للصور في أدبه لا بدّ أن يومئ إلى قدرته الفنّية والمعرفية في ذلك، ولاسيما إذا استطاع نقل تلك الدفقات الشعورية الروحية عبر الموشح لما يتطلبه من تعقيدات في التنظيم والإبداع.

يقول الشّشتري في موشّحته [1]:

عَـدِّ عَـنِ الْـوَهَمِ والْخَيَـالِ ... وَاسْـتَعْمِلِ الْفِكْـرَ وَالنَّظَـرْ

مَـا النَّـاسُ إِلَّا كَـمَا الْخَيَـالِ ... فَـانْظُرْ إِلَى مَاسِـكِ الـصُّوَرْ

مَـنْ يَعْتَـبِرْ يَجِـد اعْتِبَـارَه ... وَيَـشْهَدِ الحَـقَّ فِي الـشُّهُودْ

مَثَّـلْ ـ هُـدِيْتَ ـ الوُجـودُ ستَارَه ... وانْظُـرْ لِمَـنْ أطْلَـعَ الوُجُـودْ

بَـدَا لَـهُ قَبْـلَ أنْ أدَارَهْ ... وَأَوَّلُ الـسَّعْدِ في الـصُّعُودْ

مَـنْ يَـرْقَ مِـنْ سـافِلٍ لِعَـالِي ... يُعَـايِنِ العَـيْنَ في الأثَـرْ

مَـا النَّـاسُ إلاَّ كَـمَا الْخَيَـالِ ... فَـانْظُرْ إلى ماسِـكِ الـصُّوَرْ

---

(١) ديوانه، ص١٤٢ ـ ١٤٣.

يستكمل الشّشتري عرض تجربته العرفانية، وهو من أوائل من نظم الموشح ووظفه في هذا الفن، إذ سبقه في ذلك شيخه غير المباشر محي الدين بن عربي، لكن الشّشتري عبَّر «**في بساطة نادرة عن مذهب في الوجود، حاول ابن عربي أن يصوغه في عبارات متكلفة وصيغ حوشية غريبة**»[١].

كان للخيال ونظريّته مكانةٌ بارزةٌ في خلد الشّشتري، حاول من خلال صور التشبيه أن ينقله موافِقاً منطلقَه الفكريَّ، «**فالتمازج والتعارض بين الفكر والواقع وصف يشين العديد من النماذج الفكرية**»[٢].

يحاول الشّشتري من خلال الصّورة التشبيهية إبراز مفهوم الخيال ودوره الرائد في الفكر الصّوفي «**فما أوجد الله أعظم من الخيال منزلة، ولا أعمّ حكماً، يسري حكمه في جميع الموجودات والمعدومات من محال وغيره، فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، فبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي**»[٣].

فإدراك العالم والملكوت لا يتحقق إلا بالخيال، فقد شبّه العالم بالخيال تشبيهاً ينتظر دعامةَ عبورٍ للأثر، فالعالم خيالٌ أثراً، وليس بخيالٍ عيناً، بوصفه مجلّى للأثر وهو العين، يقول الششتري مستكملاً الموشحَ السابق[٤]:

---

(١) مقدمة الديوان، تحقيق: د. علي سامي النشار، ص٧.

(٢) التصوف كوعي وممارسة، ص٣٠.

(٣) الخيال عالم البرزخ والمثال، محي الدين ابن العربي، جمع: محمود محمود الغراب، دار الكتاب العربي، دمشق، ط٢، ١٩٩٣، ص١٨.

(٤) ديوانه، ص١٤٣.

أَوَّلُ مَـــا يُبْـــصِرُ الــضَّعِيْفُ كَالطِّفْـــلِ شَـــكْلاً مُمَـــثَّلَا
كَثَايِفـــاً أَصْـــلُهَا كَثِيـــفُ لَكِنَّهَـــا تَقْبَـــلُ الْجِـــلَا
لِـــذَاتِها فِعْلُهَـــا يُـــضِيْفُ والْقَـــولُ مَهْـــمَا تَـــأَمَّلَا

إنه يؤكد حقيقة الابتعاد عن الوهم في خلق العرفان الذاتي، «**فالإنسان في أول سلوكه يستدل بالأثر على المؤثر ثم ينظر إلى الأثر فيجده خيالاً، فينظر إلى ماسك الصّور ويصعد إليه، وهذه أول السعادة**»(١).

يوسع الشّشتري من مفهوم الخيال عبر تقنيات التشبيه الفني الذي يروم حقيقة التوظيف الصّوفي، «**فمن أسرار الاسم الإلهي القوي أن خلق عالم الخيال ليظهر فيه الجمع بين الأضداد، لأن الحسّ والعقل يمتنع عندهما الجمع بين الضدين**»(٢).

يقول في موشحته(٣):

صَـــاحِ لاَحَ الـــصَّبَاحُ لِلْحَـــبْرِ بَعْـــدَ لَيْـــلِ دُجَـــاهُ كَـــالحِبْرِ
أَشْرَقَـــتْ شَمْـــسُهُ لِمرآتِـــهْ
وتَـــوارَتْ حُجَّـــابُ ظُلُمَاتِـــهْ
فَـــانْثَنَى فَـــائِزاً بِلَذَّاتِـــهْ
وتَرَقَـــى لِنَيْـــلِ مَرْضَـــاتِهْ

(١) المصدر نفسه، ص١٤١.

(٢) الخيال عالم البرزخ والمثال، ص١٨.

(٣) ديوانه، ص١٦٢.

يُعبّرُ الشّشتريُّ من خلال صورة التشبيه هذه عن لحظة فرق الجمع، ضمن معراج الوصول في المثلث البياني الصّوفي، وهي صورةٌ نسجَ الخيالُ فيها خيوطَـه محارباً الوهم، جامعاً الأضداد كما في الشكل التالي:

طرفا الصورة

الطرف الأول		**الطرف الثاني**
الحبر = العالم		الليل
↓	**< قوام التشبيه >**	↓
حالة ما قبل الوصول		دجى الليل
=		=
صاح بعد إشراق		توراي حجاب الظلمات

لقد كان للتشبيه في هـذه الـصّورة وظيفـةُ وأدِ الحيرة في مثلـث الغيـاب والحضور، إذ الحيرة «**وارد يتردد بين البقاء والفناء**»[١]، بل هي الوهم ذاته.

وقد يقيم الشاعر صورة التشبيه لتَبِيْنَ عن طريقته وحال رجاله، فـ «**من أراد أن يعرفهم فليسلك طريقهم**»[٢]، ومن غفل عن طريقهم عليه أن يسمع أشعارهم التي تُنْمِي عن إيديولوجيّتهم، لأنها كالدرر، وحين أقام التشبيه على (الدرر) أراد أن يوحي بصعوبة فهم طريقتهم، إذ تحتاج إلى غوصٍ في المعاني ودقة في الاستيعاب،

(١) الرسالة الششترية، ١٦٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٧١.

يقول في موشّحته[١]:

أَيَـــا نَـــاظِمْ هنِيـــتَ صُـــولْ — بمـــــوْلاكْ وافْتخَـــــرْ

وسـمَّعْ مَـن لَـهُ مَعْقُـولْ — مَـــــدِيحاً كالـــــدرَرْ

لقد استطاع الشّشتري عن طريق استخدام تقنيات التشبيه أن يوسع من دائرة الخيال المقدس عنده، لأنه يدور ضمن دائرة قدسية رحاها الملكوت والله.

وتميزت قوة التخييل عنده في صورة التشبيه بطابعها الروحاني، إذ سَمَتْ عن علل الحسّ؛ لأنها صدرت عن «**نفس شفافة لا تعوقها رغبات الجسد، ولذلك صعدت قوة التخييل إلى الملكوت الأعلى**»[٢] فمحبوبه غدا كالهلال، يقول في موشّحته[٣]:

تجَـــلَّى لي فابْـــصَرتُوا — بِقَلْبِــيْ ذُو الجَـــلَالْ

وَنَـــادَانِي فَلَبَّيْتُـــوا — وَقَـــالْ لِيَّـــا تَعَـــالْ

بِمِـــرآتِي وَعَـــايَنْتُوا — مُحَيَّـــاهُ كَـــالْهِلَالْ

عبّر الشّشتريّ في موشّحه ذي الطابع التشبيهيّ عن أدقّ «**المعاني الصوفية الفلسفية، واستطاع أن يصل إلى الغور البعيد منها**»[٤].

---

(١) ديوانه، ص٩٦.

(٢) الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٣٩.

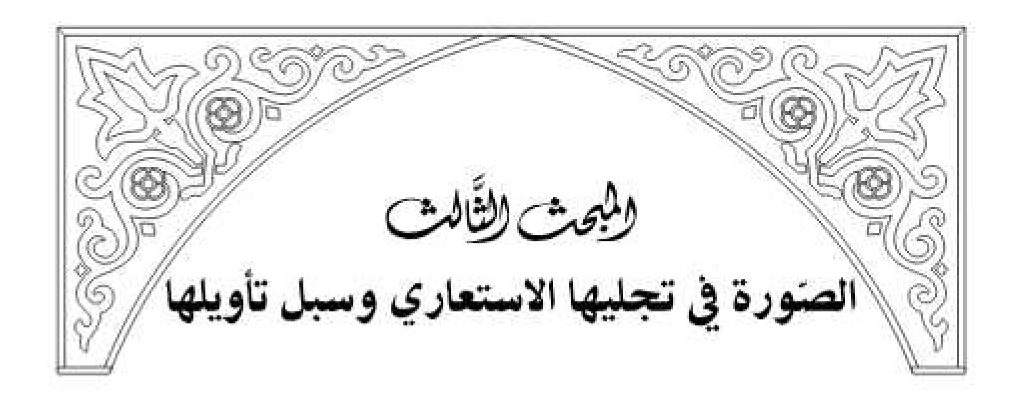
(٣) المصدر السابق، ص٩٥.

(٤) أبو الحسن الصوفي الأندلسي الزجال وأثره في العالم الإسلامي، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، ص١٢٩.

فللخيال أهميةٌ بالغةٌ في نسج خيوط التشبيه، فقد أجاد الشّشتري في التدرّج القولي العجيب، فاستطاع أن يصل بالمعاني وصورها من حالٍ تتفق مع الشريعة إلى المعاني الصّوفية الفلسفية التي تتحدث عن الحقيقة فقط وترى الشريعة وهماً من الأوهام[1].

* * *

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص١٢٩.



* المطلب الأول ـ طبيعة الصور الاستعارية وتوالد المعنى:

نوّع الشّشتري في عرض رؤيته العرفانية تنوعاً يتناسب وما يعايشه من تجربة صوفية بكل ما فيها من نفثات عرفانية، فإذا كانت الصّورة التشبيهية قد ترجمت للمتلقي شيئاً من هذا الانفجار الوجداني، فإن الصّورة الاستعارية تعمّقت في مباثثة هذا الانفجار بيانَه، وقد بيّنها السكاكيُّ بقوله: «**أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه بـه، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصّ المشبه به**»[1].

يأتي جوهرُ استعمال الشّشتري للصورة الاستعارية من طبيعة الرؤية الصّوفية التي تجعل «**الباطن أصلاً والظاهر فرعاً، فالباطن هو الحقيقة والظاهر هو المجاز**»[2]، وبذلك يتخلّق استعمالٌ جديدٌ للنمط الصوري الاستعاري، كونُ طرفي التشبيه بين حقيقة المؤثر ومجاز الأثر، فإذا ما كانت الاستعارة «**تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه**

---

(١) مفتاح العلوم، ص٥٩٩.

(٢) الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، دراسة أسلوبية، حياة معاش، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١١، ص١٩٢.

تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتعيره عليه»[١]، فإن الخطاب الصّوفي قد مدّ في هذا المعنى معنًى آخرَ، لتغدو الصّورة الاستعارية في الخطاب الصّوفي ذات بعد دلالي ثالث، تقتضيه طبيعةُ الخطابِ الصّوفيّ ورؤيته لله والكون والإنسان، فالصّورة الاستعارية تُحدث ذلك الاهتزاز الفجائي في انحراف الدلالة عما وُضعت له، فإذا ما كانت في خطاب صوفي «**فإن مفاجأة المتلقي ستكون مضاعفة، ذلك أن المتصوف لا يكتفي بالبعد المجازي الأول للكلمة، لكنّه يوظفها لبعدٍ آخر يمكن أن نسميه مجاز المجاز**»[٢].

ويمكن تبيان مفاد الصّورة الاستعارية الصّوفية على النحو الآتي:

طبيعة الصّورة الاستعارية:

البعد الأول:

دال => مدلول أول ⇔ مدلول ثان.

حقيقة مجاز

وبإضفاء المسحة الصّوفية في التشكيل تغدو المعادلة كالآتي:

البعد الثاني:

دال => مدلول أول => مدلول ثان ⇔ مدلول ثالث

حقيقة مجاز الرؤية الصّوفية

---

(١) دلائل الإعجاز، ص١١١.

(٢) الانزياح في الشعر الصوفي، سليم سعداني، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٠، ص١٣٣.

من هنا تأتي أهمية الصّورة الاستعارية الصّوفية في تجاوز ما تستولده طبيعة الصّورة الاستعارية ذات البعد الأول.

ومعظم تعريفات الباحثين للصورة الاستعارية جاءت في حدود البعد الأول.

إن توليدَ الصّورة لمدلولٍ ثانٍ مجازيٍّ كفيلٌ بإعلاء قيمتها؛ لأنها «**اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلالياً، ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، ويستولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع**»[1]، لكن الصّوفي لا يكتفي بهذا الإجراء الصوري في نقل وعيه الداخلي، فيجدُ نفسه مضطراً لخروجٍ آخرَ يهيئه خروجٌ سابقٌ، فيصبح للخطاب الصوفي أبعادٌ جديدةٌ لا توجد في مصنفات البلاغيين وما أثبتوه من قواعد.

لقد اهتمّ الباحثون والنقاد ـ قدماء ومحدثون ـ في تبيان فضل الاستعارة، وعدُّوها من أبرز أدوات الشّاعر في تكوين صوره، وأكثرها تحقيقاً لعملية ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وأكثرها قدرةً على تحقيق المعنى المطلوب، إذ «**تواجه طرفاً واحداً يحلّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه**»[2].

وللصورة الاستعارية وظيفةٌ مقصودةٌ لمنشِئِها اختصرتها الباحثةُ حياة معاش

---

(١) في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، د. سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص١٨٧.

(٢) الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٢٠١.

في كونها سعياً وراء قيم جمالية ناتجة عن غموض الصّورة، وفي قدرتها على تحقيق الإيجاز على مستوى التّركيب النحوي[١] وهو اختزال لا يفي طبيعة صور الشّشتري كما سيأتي لاحقاً.

❊ ❊ ❊

❊ المطلب الثاني ـ بنية الصّورة الاستعارية ومستوياتها:

تتميّز الصّور الاستعارية في النّص الصّوفي بملَكةٍ متفرّدةٍ في بناء نصٍّ مختلفٍ، تميل في مجملها إلى سَمْتٍ من الخطاب الشعري الاختراقي؛ إذ تتولد المعاني بتوتّرٍ حادٍّ يهزّ الوجدان، ويعيد لأفق التوقّع موقعَه في التخييل، فالصّورة الاستعاريةَ في نصوص الشّشتري مركزُ ضوءٍ تتمدّد أشعّته المتنوعة على الرغم من المنبع الواحد، وهو ما يفسِّر بوضوحٍ إمكان التعدّد الرؤيوي لنصوصه وما تحتويه من صور.

إن التعبير بالصور الاستعارية يجعل المتلقي يقوم بعملية إعادة تشكيل لمدركات الشاعر في نصه، وفق تصوره وخياله، فالمجاز الاستعاري «**يكتسب قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب، وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة، أو العمل النثري الفني**»[٢]، لتغدو الصّورة ذات أبعاد يكون أحد أطرافها متلقّياً ذا خيال خصبٍ في عملية التأويل، وللصورة الاستعارية بُنى ومستويات:

---

(١) يُنظر: الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص١٩٣ ـ ١٩٤.

(٢) جماليات الأسلوب، الصّورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦، ص١١٤.

١ ـ البنية السطحية:

إن الاستعارة في بنيتها السطحية تمنح الذهن دلالة واحدة محددة لا تتطلب مزيدَ جهدٍ في التأويل والبحث والاستقصاء، فهي «**وصف يلقاك من المستعار نفسه لا مما يضاف إليه، أي أن الشبه موجود في الشيء الذي استعرت له اسمه**»(١)، يقول الشّشتري في قصيدته(٢):

[الرمل]

هَلْ لَكُمْ فِيْ شُرْبِ صَهْبَا مُزِّجَتْ ... فَهْيَ مَا بَيْنَ اصْفِرَارٍ وَاحْمِرَارْ

وَلَهَا عَرْفٌ إِذَا مَا اُسْتُنْشِقَتْ ... أَطْرَبَتْ فِيْ دَنِّهَا قَبْلَ انْتِشَارْ

وَإِذَا عَايَنْتَهَا فِي كَأْسِهَا ... ذَهَبَ الْعَقْلُ وَلَمْ يَبْقَ اسْتِتَارْ

استعار الشّشتري صورة (صهبا) ثمّ زاد في النّص ما يجعله يتبع دلالةً واحدةً من مثل قوله (ما بين اصفرار واحمرار) وقوله (وإذا عاينتها في كأسها).

تتكون البنية السطحية في هذا النّص من مستويين:

المستوى الأول: مستوى سرديٌّ يحتوي مكوّنات التركيب البلاغي الحاضن لها.

والمستوى الثاني: مستوى خطابيٌّ وهو ما بيّنتُه في تمهيد هذا المبحث، وهو ما يسمى بالدلالة الثالثة أو مجاز المجاز، ولا يقع هذا الضرب من الدلائل إلا في

(١) يُنظر: أسرار البلاغة، ص٥٠.

(٢) ديوانه، ص٤٤.

النّص الصّوفي، لكن هذا الضرب من التصوير تقليدي سطحي لا يدل على حقيقة الوجدان الصّوفي، ويتم إدراك هذه الصور «**بالاتكاء على العقل والمنطق**»[١] أكثر من الاعتماد على الخيال الواسع في سبر أغوار النّص وكشف تجلياته الجمالية وقيمه التأويلية.

ومن هذا القبيل أيضاً قول الششتري في قصيدته[٢]:

[مخلع البسيط]

يَـا صَـاحِ هَـلْ هَـذِهِ شُـمُوسٌ تَلُـوحُ للحَـيِّ أمْ كُـؤُوسُ
مُدَامَـةٌ كُلَّـمَا تَجَلَّـتْ بِأَنْوَارِهَـا تَـسْجُدُ الـشُّمُوسُ

استعار الشّشتري صورة (شموس)، ثم أتى بأدوات السطحية في إكمال دلالة الشموس بقوله: (أم كؤوس)، ثمّ أكد الأمر بقوله: (مدامة)، وهنا يرتبط المكون الخطابي بالمستوى السردي، مما يؤكد وضوح المشابهة بين طرفي الاستعارة، فمقاصد هذه النُّظُم الصورية الاستعارية متحققة بصورة لا تتطلب انتهاج آلية عمل في التأويل والاستقصاء.

إن البنية السطحية(surface structure) للصورة لا تعني شكلها الفيزيائي المجرد وصياغتها الملفوظة، إنما تأتي في كونها مانعة من إرادة المعنى الحقيقي في المشابهة بين ركني الاستعارة، لكن البنية السطحيّة الصّوفية تُعدّ بنيةً عميقةً مقارنةً بحقلٍ

---

(١) مقدمة لدراسة الصّورة الفنية، ص٦١.

(٢) ديوانه، ص٥١.

أدبيٌ آخرَ، فمثل هذه الصور تُعدُّ من البنى العميقة في حقل الغزل العذري، كتحول دلالاتها من حقيقة السّكر إلى معنى الحبّ، أما في النّص الصّوفي فتتخذ البنى السطحية إجراءً آخر، ليتحوّل إلى محبة الله والفناء فيه، فهي سطحية مقارنةً بباقي الصور الاستعارية ذات المستوى العميق.

ويمكن عدّ هذا النوع من الصور الاستعارية وفقاً للنسق الصّوفي بأنه من الاستعارة غير المفيدة، وهو نوعٌ نبّه الجُرجانيُّ عليه بقوله: «**ما لا يكون لنقله فائدة**»[١]، ويقوم هذا النوع من الاستعارة على أساسِ «**نقلِ معنى إلى معنى آخر بهدف التوسع**»[٢]، لكن مع الأخذ بعين الاهتمام شدّة الحذر في التعامل مع مثل هذه الاستعارات، لأن المتصوف «**قد يحمّل أيَّ دالٍّ مدلولاً جديداً**»[٣].

فتغدو المعادلة في الصّورة الاستعارية السطحية وفق الشكل الآتي:

بنية دالة => مدلول أول = > مدلول ثانٍ

دائرة الحذر، التي قد ترشح عن مدلول ثالث.

حقيقة مجاز

وهنا تتحول الصّورة السطحية إلى ما يشبه البنية العميقة، وبما أن النّص الصّوفي نصٌّ يدور في الباطن والملكوت، وما يستتبع ذلك من جعل الظاهر مجازاً

(١) أسرار البلاغة، ص٣٠.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه، ص٣٠.

(٣) الانزياح في الشعر الصوفي، ص٣٣.

والباطن حقيقة، فإن هذا الضرب من التصوير قليل جداً في نصوصه.

ج ـ البنية العميقة:

إن البحث في البنية العميقة من صور الاستعارة الصّوفية بحث مغرٍ، يَعِدُ بكشوفاتٍ مدهشةٍ؛ لأن طبيعة النّص الصّوفي طبيعة عجائبية الفن، غرائبية التشكيل، فإذا ما احتوى على صورٍ عميقةِ المدلول مغلّفةٍ بحجابٍ من الغموض والضبابية، غدا النّص أكثر عجائبية، إذ يكون لاكتشاف المعنى ـ بعدَ سبرِ أعماقِ التأويلِ ـ خروجٌ من ذاتية النّص وكلمته واستجلاءٍ لغموضه، ليصبح للنص كينونةٌ أعمق في فضاء التأويل ومكوناته.

وتأتي أهمية البنية العميقة للصور الاستعارية في نصوص الشّشتري من كونها تنأى بنفسها عن المفهوم التقليدي لطبيعة التشكل الصوري، واشتقاقها طريقاً جديداً يراعي طبيعة المفهوم الصّوفي ورؤيته، فإنها «**استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه**»[1]، لكن النّص الصّوفي يتمرّد على هذا المفهوم التقليدي ليعيد رسم خارطة صوره على ضوء ما يعايشه الصّوفي من مكابدات ومواجد داخلية لا يمكن نقلها كما هي، فيعمد إلى صور استعارية لا يمكن وقوعُ تشابهٍ في أبعاد طرفيها إلا من جهة ما تقتضيه طبيعة العملية البلاغية التركيبية.

---

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ص٢٦٦.

ومن هذا المنطلق في المقاربة الصورية الاستعارية يأتي أول مفاهيم طبيعة الصور الاستعارية في نصوص الشّشتري، إذ يقول في قصيدته[1]:

[الطويل]

سَـهِرْتُ غَرَامـاً وَالخَلِيُّـوْنَ نُـوَّمُ ... وَكَيْـفَ يَنَـامُ الْـمُـسْتَهَامُ الْـمُتَيَّمُ

وَنَـادَمَنِيْ بَعْـدَ الْحَبِيْـبِ ثَلاَثَـةٌ ... غَرَامِيْ وَوَجْدِيْ وَالْسَّقَامُ الْـمُخَيَّمُ

أَأَحْبَابَنَـا إِنْ كَـانَ قَـتْلِيْ رِضَـاكُمُ ... فَهَا مُهْجَتِيْ طَوْعـاً لَكُـمْ فَتَحَكَّمُـوا

أَقَمْـتُمْ غَرَامِـيْ فِيْ الْهَوَىْ وَقَعَـدْتُمُ ... وَأَسْـهَرْتُمُوا جَفْنِـي الْقَـرِيْحَ وِنِمْـتُمُ

وَأَلَّفْـتُمُ بَـينَ الـسُّهَادِ وَنَـاظِرِي ... فَلَا الْقَلْبُ يَسْلَاكُمْ وَلَا الْعَيْنُ تَكْـتُمُ

وَعَاهَدْتُمُـونَا أَنَّكُـم تُحْسِنُو[2] اللِّقَـا ... فَلَـمَّا تَـمَلَّكْتُمْ قِيَـادِيْ هَجَـرْتُمُ

إن محاولة استنطاق الصور الاستعارية في هذا النّص الشعري يضفي مزيداً من الدلالات الإيحائية التي تتحسس مشاعر المبدع، فضلاً عن مشاركته جزءاً من فضاء تجربته، ومما يستتبعه من محاولة تأويلها، فورودُ الاستعارةِ المكنيّةِ في البيت الثاني «**لا يمكن حصره في تجليها اللغوي عبر عناصر التركيب النحوي المستوعب لها، بل إننا نخترق هذا التركيب ونزيح أشعاره بحثاً عن الدلالة الما ورائية، وكم هي متعددة ومتجددة إلى حدّ تتعدد فيه القراءات**»[3].

---

(١) ديوانه، ص٦٦.

(٢) والصحيح تحسنون، وهو خطأ نحوي اقتضاه صحة استقامة الوزن.

(٣) الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص١٩٨.

تتحدّدُ بدايةُ إدراكِ عمقِ الصّورةِ هذه من طبيعة إدراك أبعاد النّص الصّوفي في ثالوثه المقدس بين غياب، وحضور، وغياب.

إن المظاهر الكونية الخارجية هي مجازُ الحقيقةِ التي يروم الصّوفي وصولها، فالحقيقة هي (الله)، فليست منادمة الغرام والوجد والسقم إلا تعبيراً عن معراج الوصول الذي يبتغيه الصّوفي.

فالمجازُ الصّوَريُّ يُعبّر عن مجازٍ وجودي؛ لأن الوجودَ مجازٌ في الرؤية الكونية للمتصوف، أما الحقيقة الوجودية فهي المؤثر في هذا الوجود، فالمتصوف الذي يسعى إلى الاتصال بالمؤثر والهروب من الأثر هو في حالة تفتح ويقظة، وندماؤه في هذا التيقظ غرام ووجد وسقم، وهؤلاء ليسوا سوى دلالات على المجاهدات الصّوفية في التطلّع للّقاء، وبهذه القراءة الما ورائية تبدو رؤية القدماء لطبيعة الصّورة الاستعارية رؤيةً «**قاصرة بل وحيدة الجانب، لأن عنصر المشابهة في الاستعارة لا يقل بأية حال من الأحوال عن عنصر المغايرة فيها، وكلا العنصرين في وحدتها واندماجها يشكل المركب الثالث أو الناتج النهائي للعملية الفنية**»[1].

ولكي تتحقق صورة المغايرة في تشكيلات الصور الاستعارية الصّوفية لا بد من استحضار صورة أخرى في بعدها الحضوري، إذ يقول الشّشتري في قصيدته[2]:

[الرمل]

كَشَفَ الْـمَحْبُوبُ عَنْ قَلْبِي الغَطَا ... وَتَجَلَّى جَهْرَةً مِنِّي إِلَيّ

---

(١) مقدمة لدراسة الصّورة الفنية، ص٥٤.

(٢) ديوانه، ص٨٠.

لَمْ يُشَاهِدْ حُسْنَهُ غَيْرِي وَلَمْ ... يَبْقَ فِي الدَّيْرِ سِوَى الْمَشْهُودِ فِيّ
وَجَلَا عَنِّي حِجَاباً كُنْتُهُ ... وَتَلَاشَى الْكَوْنُ يَا صَاحِ لَدَيّ
أَيُّ حُسْنٍ مَا بَدَا إِلَّا لِمَنْ ... قَدْ طَوَى الْعَقْلَ مَعَ الْكَوْنِ طَيّ
وَرَأَى الْأَشْيَاءَ شَيْئاً وَاحِداً ... بَلْ رَأَى الْوَاحِدَ وِتْراً دُونَ شَيّ

إنّ كشف غطاء القلب مع طي العقل صورة تدل دلالة عميقة على حالة الحضور الصوفي؛ إذ تتحقق من أبعاد هذه الصّورة مسألة الفناء الصّوفي الذي يقصده المتطلع، فلا مشابهة بين طرفي التشبيه في هذه الصّورة، بل هناك جدلية رؤيوية ساعدت على هذا الخلق الصوري؛ لأنّ «**مواضعة اللغات في مبدأ النشأة أن يكون لكل دال مدلول واحد، ولكل مدلول دال واحد، غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية**»[(١)]، ولا تكتفي بذلك، بل تتداخل مع جدلية الرؤية الصّوفية ذاتها لتغدو الصّورة جدلية ضمن جدلية، جدلية لغوية فنية تتقاطع مع جدلية صوفية في رؤيتها للعالم والإنسان والملكوت.

إن النّص الصوفي الذي يجعل من الصّورة الاستعارية أساساً في إثبات ما يريد قوله، يجعل المتلقي قادراً بعمق أكثر على التقاط الإشارات، والدلالات، وتحويلها من فضاء التأويل إلى مقصودية في الكشف، تضيق أو تتسع حسب مرجعية المتلقي، وقدرته على سبر فضاء التأويل.

❊ ❊ ❊

---

(١) الأسلوب والأسلوبية، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٣، ص٥٨.

❊ **المطلب الثالث ـ دور الخيال وصلته بالتصوير الاستعاري:**

وقد كان للخيال الأثر البارز في إضفاء المزيد من الدلالات العميقة للصور الاستعارية، ناهيك عن أبعاد الثالوث الصّوفي المقدس، فـ «**صلة الخيال بالفن الاستعاري أوثق اتصالاً منه بغيره، وإلا فما وجه الصواب في أن تكون الاستعارة لبّ التصوير ومجال التفاوت بين الشعراء**»[1]، يقول الشّشتري في قصيدته[2]:

[الطويل]

دُجَى غَيْهَبِ التَّفْرِيْقِ قَدْ زَالَ وَاشْمَطَّا ... وَاقبَلَ[3] صُبْحُ الْجَمْعِ مِنْ بَعْدِ مَا شَطَّا

وَأَدْحَضَ نُورُ الْأُنْسِ سِدْفَ دُجُنَّتِي[4] ... فَأَصْبَحْتُ لَا أَشْكُو فِرَاقاً وَلَا سَخْطَا

---

(١) مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد البلاغيين، دراسة تاريخية فنية، د. أحمد عبد السيد الصاوي، منشأة معارف بالإسكندرية، د. ط، ١٩٨٨، ص١٢٥.

(٢) ديوانه، ص٥٣.

(٣) وصل الششتري همزة القطع في هذه الكلمة، وحقها القطع، وليس هناك مسوّغٌ لوصلها، فلو قال: (وأقبل صبح الجمع) لاستقام الوزن إذ لا يحذف من التفعيلة سوى الخامس الساكن، وهو ما يسمى القبض، أما حين قال: (واقبل) فإنه وصل ما حقه القطع، وتكلّف جوازين عروضيين بما يسمى الثلم، وهو اجتماع القبض والخرم.

(٤) السَّدْفَةُ والسُّدْفَةُ، وهي في لغة أهل نجد: الظُّلمة، وفي لغة غيرهم: الضوء، والدُّجُنَّة من الدجن، وهو إلباس الغيم السماء، فالدُّجُنَّة من الغيم المطبَّق تطبيقاً، يُنظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠، ج٥، مادة (دجن)، ويُنظر أيضاً: العباب الزاخر واللباب الفاخر، لرضيّ الدين الحسن بن محمد الصاغاني (ت٦٥٠هـ)، ت: د. فير محمد حسن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط١، ١٩٧٨، مادة (سدف).

وَوَلَّتْ جُيُوشُ الْشَفْعِ عِنْدَ لِقَائِهِ كَفِعْلِ خَمِيْسِ الزَّنْجِ حِيْنَ يَرَى الْقِبطَا

شَرِبْتُ بِكَأْسٍ مِلْؤُهَا سِرّ وِتْرِهِ فَهَا أَنَا نَشْوانٌ وَمَا ذُقْتُ إِسْفَنْطَا

فَسِيَّانَ عِنْدِيْ الْبُعْدُ وَالْقُرْبُ وَالنَّوَى وَمَا هَابَنِيْ قَبْضٌ وَلَا أَبْتَغِيْ بَسْطَا

وَهِمْتُ بِذَاتٍ كَانَ بَيْنِي وبَيْنَهَا مِنَ الوَهْمِ بَحْرٌ قَدْ وجَدْتُ لَهُ شَطَّا

يبدو الخيال واضحاً في نسج صور الاستعارات في هذا النّص، وذلك من خلال قوله: (دجى غيهب التفريق، أقبل صبح الجمع، أدحض نور الأنس، ولت جيوش الشفع، بحر الهم).

والعلاقات القائمة بين هذه الصور هي علاقات وجود الرؤية الصّوفية في تراتبها وتشكلها، «**فالعلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الحدس، ولذلك فهي انعكاسات حرة لا يقيدها سوى منطق الفن وحده**»[1]، وإذا ما كان النّص يدور في ما وراء المعقول أو المحسوس، فإن الخيال سيبرز بقوة لخلق التشكلات الصورية وملء فراغ الصور العقلية في النّص.

إن مجموع الصور الاستعارية في النّص سالفِ الإثباتِ احتوى على بنية شاملة في أبعاد النّص الصّوفي، لتشكِّل بُعدَ غيابٍ ثانٍ بَعدَ غيابِ الحضور، أو ما يسمى بصور فرق الجمع بعد الوصول، لتكتمل الصّورة الكلية في تبيان حقيقة الرؤية الصّوفية، لأن وسائل الفن الجوهرية لنقل تجارب وجودية عرفانية هي الصّورة في معناها الجزئي والكلي، «**فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة**

(١) مقدمة لدراسة الصّورة الفنية، ص٦٣ ـ ٦٤.

ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية»(١).

وفي قصيدة أخرى للششتري يقول فيها(٢):

[مخلع البسيط]

سُقِيتُ كَأْسَ الْهَوَى قَدِيمًا ... مِنْ غَيْرِ أَرْضِيْ وَلاَ سَمَائِي

أَصْبَحْتُ بِهِ فَرِيْدَ عَصْرِيْ ... بَيْنَ الْوَرَى حَامِلاً لِوَائِيْ

لِيْ مَذْهَبٌ مَذْهَبٌ عَجِيْبٌ ... فِي الحُبِّ قَدْ فَاقَ يَا هَنَائِيْ

يَا مَنْ هُمُو لِلْجَمِيْلِ أَهْلٌ ... إِنْ لَمْ يَمنُّوا فَيَا شَقَائِي

حَاشَاكُموا يَا أُهَيْلَ نَجْدٍ ... أَنْ تَقْطَعُوا مِنْكُمُ رَجَائِي

تبدو الدلالة الأولى لهذا النّص في سقاء الحب من كأس الهوى، لكنَّ هذه الدلالة التي ولَّدتها الصّورة الاستعارية قاصرة إن وُقِفَ عندها ولم يُفضَ إلى ما وراء الدلالة، فهذه الصّورة ساعدت في الكشف عن رؤية صوفية تتجلى في معرفة الله وحبه قبل الخلق في عالم الذر، ليستكمل الشّشتري أثر هذه المعرفة والمحبة بعد التشكل الخلقي، فيعود إلى صورة قطع الرجاء الذي يخيف السالك في معراجه، فالخيال في هذا النّص يوحي بدلالات تفي النّص الصّوفي جزءاً من دلالته وحقّه؛ لأن الخيال يقيم علاقة بين أطراف الصّورة لا تقوم بينها علائق، فيغدو كأس الهوى مدلولاً عن المحبة الأزلية التي صنعت مذهباً فريداً في المحبة،

(١) النقد الأدبي الحديث، ص٤١٧.

(٢) ديوانه، ص٣٣.

ليخاطب بعدها أهل نجد الذين لم يكونوا سوى كناية عن المؤثر الأعظم (الله)، «**فعلاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر**»[١].

إن هذا التخلق الخيالي في استكمال أجزاء الصّورة هو ما حدا بالشّشتري إلى اللجوء والاحتماء بأهيل نجد؛ «**إذ كثيراً ما يحمل الدال الصّوفي في سياقه النّصي دلالة اللوذ أو اللجوء أو الاحتماء بالذات الإلهية، بعيداً عن مضمون الفعل الإنساني**»[٢] الذي يُفقد الصّورة أهلية التعمق وتولد الدلالات.

على أن الشّشتري قد أبان عن طبيعة نصوصه وصوره، فلا يمكن إدراك المنتهى النهائي منها، لأنها تشدو التحقيق الصّوفي الذي لا يُدرك إلا باتباع الطريق سلوكاً، لا باكتشاف الصور والتعمق في تأويلها، فالتحقيق المرجو «**لا يعمّ جوهره المفروض سحاة قرطاس، وإنما العبارة عنه تختلف على قدر بلاغة الأكياس، ويكون الجواب للسائل مما يعلم أنه يحده وباصطلاح يلمه ويلمّ معناه**»[٣]، وبذلك تتكشف حقيقة التوظيف الصوري الاستعاري في نصوصه.

إن جمالية الصور العميقة تبدو من كونها تتسرب إلى وعي الشّاعر من دون

---

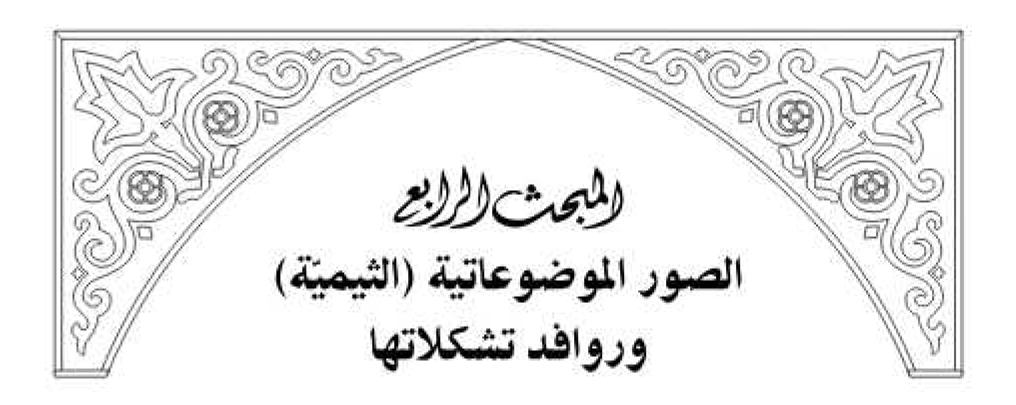
(١) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت ـ نيويورك، د. ط، ١٩٦٣، ص٨١.

(٢) الظاهرة الصوفية في الشعر العربي الحديث في بلاد الشام، د. أسامة اختيار، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ١٩٩٧، ص١٥٤.

(٣) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص١٠٤.

قصد، أي ما يسمى بالتشكل الصوري اللاواعي، فاللغة إرث إنساني مشترك، ويكون نصيب المبدع منها متأتياً من قدرته على خلق هذه الصور، فوجود لغة بكر عند المبدعين يُعدّ وهماً للحقيقة وخرقاً لها، فالذي يصنعُ التميُّزَ في الخَلْقِ الإبداعيِّ تشكيلُ صورٍ شعريةٍ تشكِّلُ بدورِها الأفقَ الرؤيويَّ الواسعَ للمبدع.

* * *



المبحث الرابع
الصور الموضوعاتية (الثيميّة) وروافد تشكلاتها

تُعدُّ صور الثيمات (الموضوعات) حاضرة التكوين عند الشّشتري في نتاجه النّصي، فهي من أدوات الشّشتري الأسلوبية في ترجمة فِكَرِه، وحالاته، ومواجده، فالثيمات الموزعة في ديوانه ترسم صورة محددة لما يؤديه فكر الشّشتري، أو ما يدور في مشاعره بدقة ووضوح.

إن الشّشتري سليل منظومة شعرية أصيلة في مسيرة الشعر، من منابعه إلى ما وصل إليه، فمهما اختطّ لنفسه من مقومات ذاتية، فلا بدّ أن يستقي من منابع سالفيه، ولذلك وجدتُه لم يألُ جهداً في الإفادة من هذا الرصيد الشعري الموضوعاتي السالف.

والصّور الثيمية: «**هي تلك الصور التي تتردد في أعماق الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبر عن وجهة نظره اتجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص**»[(1)].

إن موضوعة الطلل على سبيل المثال وُجدت في التاريخ العربي الجاهلي لتعبر أصدق تعبيرٍ عن موقفٍ من الوجود، ولترفد حال الشّاعر الجاهلي في قلقه ومآل

---

(١) تطور الصّورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٦٠.

الأحباب، فكان بذلك أصدق تعبير عما يريده قصداً من وراء بثه الشعري، يقول امرؤ القيس[1]:

[الطويل]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنزِلِ   بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

فَتوضِحَ فالمِقراة لَم يَعفُ رسمُها   لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وشَمألِ

إن المقصد الذي انبنى من هذه الكلمات يؤدّي فكراً محدداً، يتجلى في الإعراب عن مشاعر الأديب المقصودة بدقة، وبالتالي تفيد المتلقي تصوراً واضحَ المعالمِ محدّدَ الأفقِ إزاء ما يتلقاه.

هذه الموضوعة ذاتها لو انتقلت إلى بيئة أخرى سنجدها قد أخذت بعداً آخر في مجلى الدلالة والمقصود، وربما سميت موضوعة فنية، أراد من خلالها الأديب الخطو على نهج السالفين، لكنها مع انتقالها إلى شِعبٍ آخر، أقصد شعب التصوف الفلسفي، فإن الرؤية ستفيض بمعان وتأويلات لم تُعهد في سابقيها.

يقول الشّشتري في قصيدته[2]:

[الرمل]

مِلْ بِنَا يَا سَعْدُ وَانْزِلْ بِالحُجُونْ   هَذِهِ الأَعْلاَمُ تَبْدُو لِلْعُيُونْ

---

(١) ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤، ص١١٠.

(٢) ديوانه، ص٦٨.

وَالْتَفِتْ غَرْبِيَّهَا كَيْمَا تَرَىٰ — نَارَ مَنْ تَهْوَاهُ بِالشِّعْبِ الْيَمِينْ
لِلْقِرَى شُبَّتْ قَدِيماً نَارُهَا — وَهْيَ لا تُطْفَى عَلَى طُولِ السِّنِينْ
قَرِّبِ النَّفْسَ وَلَا تَبْخَلْ بِهَا — إِنْ أَرَدْتَ الشُّرْبَ مِنْ عَيْنِ الْيَقِينْ

إن عملية الانتقال بهذه الموضوعة من حقلها الطبيعي الأول إلى حقلها الفني الثاني سيخلق تشكيلات رؤيوية جديدة، وبانتقاله إلى حقل ثالث هو حقل التصوف الفلسفي، فإن التجليات الرؤيوية ستغدو أكثر قابلية لقراءات متعددة عميقة.

تتميز الصور الثيمية بِسِمَةٍ مهيمنةٍ تتجلى في كونها «**إذا قالت شيئاً قالت شيئاً آخر، ولذلك فإن النّص يستحيل ـ بموجبها، وفي بنيته الكلية ـ إلى وحدة سيميائية، أو علامة كبرى تنتج دلالة كلية نحوية، وتحيل على دلالة أخرى كلية لا نحوية، هي الدلالة الصوفية**»[1] التي توسل الشّشتري لها بأساليب متنوعة لبثها في خلد القارئ.

فالصّورة الثيمية هي آلية انتقال بين الحواس والذهن، فالشّشتري يريد رفد حمولة تجربته العرفانية بأدوات قادرة على النقل والتجاوز، وبما أن القارئ لم يصل إلى حال التذوق التي يحياها الصّوفي، كان عليه أن يدركها بأدوات الحسّ، ومن ثمّ تحويلها إلى صور ذهنية تتيح فهم التجربة وإدراك طبيعتها، غير أنّ تلك الصور الثيمية لم تركن إلى الجمود في وجودها النّصي، بل تفاعلت في بيئتها الفلسفية، لتخلق آليات تجديدٍ في بنيتها ودلالاتها وآلية استخدامها.

❊ ❊ ❊

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص٥٩.

*** المطلب الأول ـ آلية استخدام الصور الثيمية وسبل توظيفها:**

تُعدُّ الصور إحدى مكونات النّص الصّوفي عند الشّشتري، وقد وظفها ليفيد منها في بثّ معاناته ووجداناته، لكن هذه الصور غدت صوراً جزئية من خلال وجودها وتشكلها في نصوصه، وبالتالي عدم مقدرتها التامة على نقل ما يريد، أو عكس ما ترنو إليه النفسُ.

ومن هنا كان لا بد من البحث عن آليات أخرى في نصوصه تجمع شتات الصور الجزئية، ولعل الصورةَ الثيميةَ السلكُ الناظم لجزئيات الصور التي تشكّل قوام تجربته.

أخذت موضوعة الطلل ـ على سبيل المثال ـ موقعها الطبيعي في القصيدة التقليدية غاية وفناً، إلا أنها في القصائد الصّوفية تجلّت في أبعاد شتى موقعاً وتوظيفاً، فصورة الطلل وُجدت لذاتها في القصائد التقليدية، إذ نقلت معاناة الشّاعر وموقفه من الديار وأهلها وقد خلوْنَ، لكن صورة الطلل أخذت بعداً فنياً في العصور التي تلت عصرها الذي وجدت له، دلالةً واستخداماً، ومع التجربة الصّوفية ولاسيما الفلسفية منها أخذت بعداً آخر، فالطلل في القصيدة الصّوفية «**مستعار فيها لينتج دلالة شبيهة بالدلالة الصّوفية الأصلية**»[١].

كان الوقوفُ على الأديرة شائعاً في الغابر من زمن الشّاعر، وكان الوقوف لذاته ضمن الدلالة الأولى، لكنه غدا ذا توظيفٍ ثالثٍ، إذ تجاوز التوظيفَ الفنيَّ المتلمَّسَ خطا القدماءِ، يقول الشّشتري في قصيدته[٢]:

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص٦٠.

(٢) ديوانه، ص٤٢.

[الطويل]

أَيَا سَعْدُ قُلْ لِلْقِسِّ مِنْ دَاخِلِ الـدَّيْرِ ... أَذَلِـكَ نِـبْرَاسٌ أَمِ الْكَـأْسُ بِـالْخَمْرِ

سَرَيْنَـا لَـهُ خِلْنَـاهُ نَـاراً تَوَقَّـدَتْ ... عَلَى عَلَمٍ حَتَّـى بَـدَتْ غُـرَّةُ الفَجْـرِ

أَقُولُ لِصَحْبِي عَادَتْ النَّارُ قَدْ جَـرَت ... تَلُوحُ وَتَخْفَـى مَـا كَـذَا هَـذِهِ تَجْرِي

وَلَـو أَنَّـهُ نَجْـمٌ لَمَـا كَـانَ وَاقِفـاً ... تَحَيَّرْتُ فِي هَذَا كَمَا حِـرْتُ فِي أَمْـرِي

فالوقوف هنا وقوفٌ على معانٍ صوفيةٍ لا تنقلها صور جزئية مشتتة، إن هـذا التوظيف الثالث في الاستخدام الشعري حصل نتيجة التفاعل مع عناصر الحيـاة وما تقتضيه التجربة الصّوفية «**فالتفاعل بين عناصر الحياة لا شك فيـه، ومظـاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة لا تختل في أصلها أو تتغير، وإنـما الـذي يتغـير هـو الزاوية التي ننظر منها إلى هذه المظاهر الحيوية**»[1] لاسيما أنها زاوية بالغة التعقيـد إذ احتوت لغة شاعر صوفي فلسفي، وبذلك غدت ثيمـة الطلـل ذات اسـتخدام جديد.

لم تعد صورة الطلل صورة فنية، فليس ذا شأنها في الدلالة الصّوفية، بل يريد الصّوفي من هذا الاستخدام ترجمة انفجار عرفاني في ذاته، فلا يعنيه الإفادة الفنية من موروث القدماء، إنه يحبذ استخداماً جديداً للرصيد اللغوي والصوري، فتنزاح دلالة الطلل الذي يحدث في اللغة الشعرية عامة إلى انزياح آخر متميز في شعرية المتصوفة، تبعاً لخصائص «**الانزياح في الشعر الصوفي الذين نعتقد أنه المسؤول**

(1) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، ص14.

عن هذا النمط من الخطابات دون غيره»[١].

وقد أكثر الشّشتريُّ من استخدام الصور الثيمية في نصوصه، وفي تجليات عديدة التوظيف، فالصّورة في شكلها التقليدي تخدم الشّاعر في بثّ مواجده، لكنه لا يكتفي بها، فيوظف الصورَ الثيمية في نصوصه التي تحمل صوراً جزئية تحتويها طبيعة التكوين النصي الأدبي، فإذا ما كان الانزياح الحاصل من استخدام الصّورة يقوم على مبدأ كسر الرتابة الدلالية المألوفة إلى ما هو غريب مدهش، «**وذلك بإسناد صفاتٍ غير معهودة إلى أشياء معهودة في الواقع**»[٢]، فإن النّص الصّوفي الفلسفي أبعد غوراً في عمليات الإسناد تلك، فصورة الطلل في النّصوص التقليدية وُظّفَتْ لإسناد مشاعر المبدع إلى ما هو معهود من منظومة الطلل وتشكيلاتها، ثم استخدمت صورة الطلل في توظيف آخر فحصلت عملية الإسناد الانزياحي الأولى، ولم يتجاوز أيُّ نصٍّ عمليةَ الإسناد الثاني الفنيِّ سوى النّص الصّوفي، إذ استعمل آليات الإسناد بتحول ثالث اقتضته طبيعة التكوين الصّوفي الفلسفي.

وإذا كانت «**اللغة الشعرية وسيلة للإيحاء، وليست أداة لتقديم معانٍ محددةٍ، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات وبين المعنى التخييلي**»[٣] فإن الصور

---

(١) الانزياح في الشعر الصوفي، سليم سعداني، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، العدد الخامس، آذار، ٢٠١٢، ص١٦.

(٢) الظواهر الأسلوبية في شعر نزار، د. لحلوحي صالح، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الثامن، ٢٠١١، ص٦.

(٣) الظواهر الأسلوبية في شعر نزار، ص٤.

الموضوعاتية في التصور الصّوفي تجاوزت المفهوم التخيلي في الاستفادة من الموروث التقليدي، فاللغة غدت وسيلة تقديم لمعان محددة أداتها استخدام عقلي، لكنّ تجليات تأويلها في ذهن المتلقي بحاجة إلى تجاوز المعنى العقلي، وما يوحيه من ظلال وراءه، ليلج في المعنى التخييلي، فيعطي للنص الصّوفي قيمته ولا يقف على حدود صوره.

ومن هنا اختلف التأويل في الصور الثيمية، وتنوعت آليات الرصد لموضوعات الصّوفي أجمعها، ولاسيما في ثيمة الغزل والرحلة والحنين.

إن التقاط عناصر الصّورة من طبيعة الأشياء في التكوين لا يلغي رؤية المبدع العميقة التي تتطلب مزيدَ بحثٍ ودقّةٍ وتمحيصٍ، فـ«**تحليل عناصر الصّورة الشعرية ورموزها المستمدّة من الطبيعة والعلاقات القائمة بينها على النحو الذي صورها به الشّاعر، كل ذلك يكشف لنا عن أن اختيار هذه العناصر والرموز وإقامة هذه العلاقات بينها يكون له دائماً أصل بعيد في أغوار النفس**»[1].

وقد أكثر الششتري من ثيماتٍ معيّنةٍ في نصوصه، ووظّفها توظيفاً هادفاً؛ إذ تُعدُّ صور الثيمات صوراً كليّةً يوظف فيها المبدع ما لا يستطيع توظيفه في صور جزئية، وبالتالي فقد نهل الشّشتري من موروث الموضوعات كي يرفد حمولة التصوف الفلسفي ذي الصبغة المعقدة.

ومما يُلاحظ في هذه الصور، أن موضوعات الطلل، والخمرة، والحنين وغيرها، تحظى بموضع القبول لدى النقاد والشعراء إن وردت في سياقاتها الأساسية، لكنها تُحدث ارتباكاً تأويلياً حين ولوجها إلى عالم التصوف وتشعباته؛ وذاك لـ «**عجز**

(١) التفسير النفسي للأدب، ص١١٥.

الصّوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال»[1].

* * *

*** المطلب الثاني ـ سياقات الصور الثيمية وتجلياتها:**

إن أوّل سياقٍ معرفيٍّ يفصل طرفي الصّورة بين حقيقتها ومجاز ما أريدت له هو الفكر الصّوفي ذاته، الذي لا يمكن فهم حقيقته إلا بعد عميقِ تحليلٍ، وفهمٍ دقيقٍ، واستكدادٍ مضنٍ؛ «**لأن المتصوف قد يُحمّل أي دالٍّ مدلولاً جديداً، وفي أي وقت شاء ذلك، وإنما يُدرك ذلك المدلول من قبل المتلقي باستعمال الذوق، معتمداً على قرينة السياق الحالية والمقامية**»[2].

تُعدُّ موضوعة الغزل من أولى صور الشّشتري ذات البنية الكلية، فقد أفاد من هذا الحقل في نصوصه، لكنّه شعّب دلالتها وجدد سياقاتها، فغدت جديدةَ التناولِ دقيقةَ التوظيفِ.

والتجربة الصّوفية تجربة إنسانية في مقامها الأول، وبذلك غدا التقارب شديد الحصول بين الحب الإنساني والحب الإلهي، ولاسيما في الباب العذري منه، بل يمكن عدّ الكثير من النّصوص الصوفية نصوصاً عذرية لولا مجاز الصّورة الموضوعاتية وسياقاتها؛ إذا اختلط «**موضوع الحب الإنساني بموضوع الحب الإلهي وتقاطعت مراميها، فلم يعد في إمكان الدارس معهما أن يفرق بينهما**

---

(١) الأدب في التراث الصوفي، ص١٨٢.

(٢) الانزياح في الشعر الصوفي، ص٣٣.

في غياب قرينة وظيفية»[١].

لقد وظَّف الشّشتري رمز المرأة في موضوعة الغزل بوصفها «**رمزاً لجوهرٍ أنثويٍّ أُشرِبَ طبيعةً إلهيةً مبدعةً متجليةً في كل الوجود**»[٢]، فيقول في موشحته[٣]:

قَلْبِـي هُ لَـيْلَى وَلَـيْلَى هِ الْـمُنَى ... تَـسْقِنِي خَمْـرِي
كَعْبَـةُ الْحُسْنِ هِـيَ الْجَـذْبُ بِنَـا ... رَبَّـةُ الْخِـدرِ
أَنَا هُ مَعْنَـى الوُجُـودِ فِي الاصْـطِبَاح ... لَـذَّلِي وَجْـدِي
عَرِّفُـونِي وَحْـدَةَ الْحَـقِّ بِنَـا ... واحْفَظُـوا خُـبْرِي
لَا أَرَى فِي حَـضْرةِ الْحَـقِّ فَنَـا ... مِـن سِـوَى وتْـرِي

فإذا كان النسيب «**في حقيقته وفي جذوره النفسية اللاواعية مظهراً من مظاهر التوق إلى الخلود بالاتحاد بالجنس الآخر**»[٤] فإن موضوعة الغزل الصّوفي جعلت هذه الحقيقة مجازاً في التوحيد ـ مع التنزيه ـ فليس الغزلُ وما احتواه من صورٍ جزئيّةٍ سوى تعبير عن تطلّع الصّوفيّ في معراجه الأول بُعدِ الغياب، وذلك للاتحاد بمن عليه مدار فلسفته ووجوده، ألا وهي لحظة الجمع مع الحق، وهنا تتحقق ديمومة السعادة الأبدية، إذ ما كلّ مَنْ طلبَ اللقاءَ نالَهُ.

ومما يُلاحظ في ثيمات الشّشتري مزجه بين موضوعتين أو أكثر في قصيدة

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص٦٧.

(٢) المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص٧١.

(٣) ديوانه، ص١٦٧.

(٤) المعجم الأدبي، ص١٦٨.

واحدة ليتضاعف التعبير الفني قيمة، وليتعمق المعنى الفلسفي غوراً، يقول الشّشتري في إحدى قصائده(١):

[الكامل]

أَنِـخِ الرَّكَائِـبَ فِيْ فِنَـاءِ الـدَّارِ   وَانْـزِلْ بِـسَاحَتِهَا نُـزُوْلَ الْجَـارِ
يَا صَاحِ رَوِّحهُنَّ مِنْ نَصَبِ السُّرَىْ   وَاعْلَـمْ بِأَنَّـكَ مَـا بَقِيْـتَ لِـسَارِ
وَانْظُرْ إِلَىْ الْـمَعْنَى الَّـذِي يَبْـدُوْ لَنَـا   بِـالرُّقْمَتَيْنِ عَـنْ يَـمِيْنِ النَّـارِ
وَاشْرَبْ مِنَ الرَّاحِ الَّذِيْ يُقـرَى بِـهِ   لِلْـوَارِدِ الـصَّادِيْ عَـلَى الْمِزْمَـارِ
وَاسْعَ إِلَى الْأَلْحَانِ وَاخْلَـعْ عِنْـدَهَا   تَهْتَـزّ مِـنْ طَـرَبٍ إِلَى الْأَوْتَـارِ
وادْخُـلْ مَـعَ النُّـدْمَانِ فِيْ آدَابِهِـمْ   وَاحْفَـظْ عَـلَى الْكِـتْمَانِ لِـلْأَسْرَارِ

فالذي يريده الششتري من موضوعة الطلل لم يعد منزل حبيبة، إنه مكان قداسة فيه نشوة الهائمين، حُقّ لمن بلغه الهناءُ، وما ذاك سوى هيام العارفين للحظة الجمع التي لا قول فيها، والصّورة الثيمية الممزوجة هنا شكلت البعد الأول في ثالوث الصّوفي المقدس.

ولم تأت موضوعة الغزل منفردة إلا في القليل من نصوص الشّشتري، فقد امتزجت بموضوعة الخمرة، فغدت صورتين كليتين تحتويان صوراً جزئيةً، وهنا يبدو غنى النّص الشّشتري بالصور وتموجاتها.

يكمن الخيط الدقيق بين موضوعتي الغزل والخمرة، كون الأولى تعبّر عن

(١) ديوانه، ص٣٩.

البعد الأول في ثالوث التصوف المقدس، فليس الشوق إلى اللقاء ومكابدة الأهوال والأحوال ابتغاء الوصول إلا تعبيراً عن التطلع للحظة الجمع، وما الخمرة سوى تجلٍّ يعكس تلك اللحظة إذ لا قول، ومن هذه الصّورة الممزوجة قول الشّشتري في قصيدته(١):

[الخفيف]

زَارَنِي مَـنْ أُحِـبُّ قَبْـلَ الـصَّبَاحِ ... فَحَـلَا لِي تَهَتُّكِـي وَافْتِـضَاحِي

وَسَـقَانِي وَقَـالَ نَـمْ وَتَـسَلَّى ... مَـا عَـلَى مَـنْ أَحَبَّنَـا مِـنْ جُنَـاحِ

فَـأَدِرْ كَـأْسَ مَـنْ أُحِـبُّ وَأَهْـوَى ... فَهَـوَى مَـنْ أُحِـبُّ عَـيْنُ صَـلَاحِ

لَـوْ سَـقَاهَا لِمَيِّـتٍ عَـادَ حَيَّـاً ... فَهْـيَ رَاحِـيْ وَرَاحَـةُ الأَرْوَاحِ

لَا تَلُمْنِـي فَلَـسْتُ أُصْـغِي لِعَـذْلٍ ... لَا وَلَـوْ قُطِّـعَ الحَـشَا بِالـصِّفَاحِ

مَـا أُحَـيْلَى حَـدِيْثَ ذِكْـرِ حَبِيْبِـي ... بَـيْنَ أَهْـلِ الـصَّفَا وَأَهْـلِ الفَـلَاحِ

قَـدْ تَجَـلَّى الحَبِيْـبُ فِي جُـنْحِ لَـيْلِي ... وَحَبَـانِي بِوَصْـلِهِ لِلـصَّبَاحِ

طَابَ وَقْتِي وَقَـدْ خَلَعْـتُ عِـذَارِي ... فَاسْـقِنِي بِـالْكُؤُوْسِ وَالْأَقْـدَاحِ

فالصوفي المتطلِّع لنشوة اللقاء يمنِّي النفس بصور ثيمية تعبر عن شديد مكابداته ولاعج أشواقه، لذلك فقد جلّاها بثيمة الغزل وحقق من خلالها ذلك التوازن النفسيّ، فلا يمكن نقل تجارب الصوفي المتطلع للقاء إلا بتشكّلات موضوعاتية يعايشها أيُّ متلقٍ، ولذلك قال: (لا تلمني فلست أصغي لعذل)، وهذه الصورة

---

(١) ديوانه، ص٣٨.

قريبة التناول لأي قارئ، أراد منها دلالة عميقة في مجاهداته، إذ الرؤية الـصوفية أبعد غوراً من أي صورة عرفها الإنسان، وحينما قرَّر بهذه الصورة تلك الرؤيـة، ثنّى بصورة الخمرة التي تدل على لحظة الجمع، وما يترتب عليها عقيب الكـشف، وبذلك حقق الهدف من مزج الثيمتين؛ إذ الأولى بعدُ غيـابٍ أول، والثانيـة جمـع وكشف، وما كان لهذا المعنى الصوفي أن يتحقق إلا بنهـل الشـشتري مـن صـور موضوعاتية قريبة المأخذ، وهو ما حققته تلك الأبيات.

* * *

*** المطلب الثالث ـ غايات التوظيف الثيميّ:**

ألمّ الشّشتري بالموروث وجدد في أبعاده، فغدا التوظيف لموضوعاته جديداً، وهذا شأن المتصوفة حين يلمّون بموضوعات موروثة وصور معهودة، «**إلا أنهم في إلمامهم بالثابت الموروث والمتداول الشائع، كانوا يشربون طابع الرموز والتلويح على ما يتطلبه الموقف والسياق الغنوصي للتجربة الصّوفية من مقتضيات**»[1].

تُعدُّ تجلياتُ الموضوعةِ الخمريّةِ ذات هدفٍ يقصده الشّشتري، فمنها ترشح رؤية الشّاعر الفلسفية للوجود والملكوت، فالخمرة لها تجليات ماثلة للعيان إذ تبدو آثار الغيبة عن الصحو لكلِّ مرتشفٍ، وهذا سياقها الأساسي، لكن الشّاعر لا يستطيع نقل تجربته التي استغرقت في المشاهدة والكشف إلا بتقريب السياق الأساس من مجاز ما يريده، فلحظة الجمع بعد طول مكابدات في معراج المقامات والأحوال

(١) الرمز الشعري عند الصوفية، ص٣٠٢.

ستغيّبُ الصّوفيَّ عن كل شيء إلا هو، بل إن معرفة الصّوفي بحقيقة الله توجب الغيبة قبل لحظة الجمع.

ويمكن تبيان هدف آخر من موضوعة الخمرة كونها تودي بصاحبها إلى التلفظ بأشياء لا يُدرك كنهها، ولا يُعرف مقصودها، فالخمرة سكر الصّوفي «**يغيب عن تمييز الأشياء، ولا يغيب عن الأشياء، وهو أن لا يميز بين مرافقه وملاذه وبين أضدادها في مرافقة الحق، فإن غلبان وجود الحق تسقطه عن التمييز بين ما يؤلمه ويلذه**»[1] وهي حال الصّوفي إن غاب، فليس الشطح الذي نراه في نصوص التصوف إلا صورة مجازية تقصّت صورة الحقيقة.

فالصّوفي الذي كان يرى في اللغة عجزاً عن نقل ما يريده سيلجأ إلى موضوعة الخمرة الكلية، لأن الشطح فيضان مشاعرٍ، «**فالماء الكثير إذا جرى في نهر ضيق يفيض من حافيته، ويقال شطح الماء في النهر**»[2].

وقد أقر الشّشتري بذلك في رسالته الشّشترية فقال: «**لأهل كل طريقة وعلم ألفاظٌ يصطلحون بها على المعاني الموضوعة في تلك الطريقة... وهي تشكل على الغير**»[3]، وبهذه الموضوعة الممزوجة بالغزل بان الهدفُ العامُّ من التوظيف، إذ «**تجسد حركة التصوف الحبيّة (الصاعدة ـ النازلة)، وهي الحركة الحبيّة التي**

---

(١) التعرف لمذهب أهل التصوف، ص١٣٥.

(٢) اللمع، لأبي نصر السراج الطوسي، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة بمصر، د. ط، ١٩٦٠، ص٤٥٣.

(٣) الرسالة الششترية، ص١٦٦.

ترتسم في أذهاننا، وتتصور على شكل هرمي ممثلة بذلك التجربة الصّوفية العملية في أطوارها الثلاثة»[١].

وإذا ما انتقلنا إلى موضوعة الحنين فإننا نجد البعد الإنساني متجلّياً في هذه الموضوعة على أشدّه، لأن طرفي الحنين ذاتٌ شاعرةٌ توّاقةٌ لما تحنُّ إليه وتصبو إلى لقائه، وهو الطرف الآخر، وهذه المقاربة في موضوعة الحنين ـ على مر العصور ـ أقرب صلةً بشعرِ التصوف، إذ تُعدُّ مكابدات الصّوفي ومجاهداته ابتغاء اللقاء أساس المقاربة، ففي البعد حنين.

لكن السمة الفارقة التي تجعله صوفياً أجلى ما تكون ضمن مفهوم الرموز وسياقاته الصّوفية، فالسياق الصّوفي حمّال أوجه، لا يكتفي بالقراءة السطحية التي تبقيه في إطار الحنين المعهود، فليست العيس سوى الشّشتري، وليست الحمى سوى لحظة الجمع مع الحق، وليست الركاب سوى مقامات التصوف وأحوالها، فالمسافر هنا مَن «**عبر عن العدوة الدنيا إلى العدوة القصوى، أي خرج عن الأوصاف الدنية إلى الأوصاف العلية، ويقال على السالك وهو المسافر بقلبه»**[٢].

يقول الشّشتري في قصيدته عن هذه الموضوعة[٣]:

[الكامل]

لِلْعِيْسِ شَوْقٌ قَادَهَا نَحْوَ السُّرَى   لَمَّا دَعَا أَجْفَانَهَا دَاعِي الْكَرَى

(١) شعر أبي مدين التلمسانى، ص٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٦٦.

(٣) ديوانه، ص٤٩.

أَرْخِ الأَزِمَّـــةَ وَاتْبَعْهَـــا إِنَّهَـــا تَدْرِي الْحِمَى النَّجْدِيَّ مَعْ مَنْ دَرَى
حُثَّ الرِّكَابَ فَقَـدْ بَـدَتْ سَـلْعُ لَنَـا وَانْزِلْ يَمِينَ الشِّعْبِ مِنْ وَادِي القـرَى
وَاشْـتَمَّ ذَاكَ الـتُّرْبَ إِذْ مَـا جِئْتَـهُ تُلْفِيْـهِ عِنْـدَ الـشَمِّ مِـسْكاً إِذْفـرَا
فَإِذَا وَصَـلْتَ إِلَى العَقِيْـقِ فَقُـلْ لهُـمْ قَلْبُ الْـمُتَيَّمِ فِي الْخِيَامِ قَـدِ انْـبَرَى
يَـا أَهْـلَ رَامَـةَ كَـمْ أَرُومُ وِصَـالَكُمْ وَأَبِيْـعُ فِيـهِ الْعُمْـرَ لَـوْ مَـا يُـشْتَرَى
وَأَشُـدُّ عُـرْوَةَ قُـرِبكُمْ بِيَـدِ الـرِّضَى وَالدَّهْرُ يفْصِمُ مَا أَشُدُّ مِـنَ العُـرَى

وقد أتت موضوعة الحنين ممزوجة بموضوعة الرحلة، فالحنين مكابدات الوصول، ولا تتحقق إلا بموضوعة لا تخرج عنها، ألا وهي موضوعة الرحلة، فبها يصل المسافر ويرخي الأزمة، يقول الشّشتري في موشّحه عن هذه الموضوعة[1]:

أَلْـــقِ عَـــصَاكْ أَمُـــسافِرْ بِبَـــابِ شَـــيْخِ الْحَقَـــائِقْ
تُقْبَـــلْ مِنْـــكَ الإِرَادَة إِنْ كُنْـــتَ بَـــالظَّفَر فَـــايِق
حُـــلَّ النِّطَـــاقَ الْـــمُمَنْطَق وَاخْلَـــعْ نِعالَـــكَ واقْبِـــل
بِنعْـــتِ عَاشِـــق مَـــشُوَّق إِلَى الْحَبِيـــبْ عَـــسَى يُقْبِـــل
مَـــنْ جَـــا لِـــدَيْر الأَحِبَّـــهْ يَطْلُـــبْ فُنُـــونَ الخَلَاعَـــةَ
يُـــسْقَى بِكَـــاسِ المحبَّـــهْ سِرَّ الْـــمَكَانْ وَالْجَمَاعَـــه
حَتَّـــى يَـــصِيْر حَـــالُوا نِـــسْبَهْ لِأَهْـــلِ تِلْـــكَ الْبِـــضَاعَةْ

فالشّشتري ـ شأن باقي المتصوفة ـ أفادوا من موضوعة الرحلة في تكـوين

(١) ديوانه، ص١٩٩.

صورة ثيمية عامة تحتوي صوراً دقيقة، تعطي كل واحدة منها تأويلاً معيناً، وتعطي بدلالتها الكلية مفهوماً أوسع في إطار الرؤية الوصفية الفلسفية، ولذلك وُظفت موضوعة الرحلة لدى شعراء التصوف؛ «**إذ وجدوا فيها ضالتهم التعبيرية، فاتخذوا منها لغة إشارية ورمزية، يحيل فيها الرحيل المكاني على رحيل صوفي، أو عروج روحي**»[1] يدور في أبعاد التصوف الثلاثة.

وهكذا فإنّ الصور الموضوعاتية كشفت عن مزيدِ غموضٍ في تجربة الشّشتري، وإن لم تَعُدْ صورةً بالمعنى البلاغيِّ الثابت، ففي استخدام هذه الثيمات وسبل توظيفها تجلت القصائد عن أبهى معاني التأويل والغموض، وبها كانت قصائدَ صوفيّةَ المنزعِ والمآلِ والهدفِ.

❐❐❐

(١) شعر أبي مدين التلمساني، ص٩٠.



الفَصْلُ الثَّالِثُ

الإيقاعات المائزة في نصوص الششتري

* المبحث الأول: مكوّنات الموسيقا في القصائد العمودية.
* المبحث الثاني: مكونات الموسيقا في موشحاته.



الفَصْلُ الثَّالِثُ
الإيقاعات المائزة في نصوص الششتري

تُعدّ الموسيقا الشعريّة من العناصر المهمّة في البناء الشعري، فهي الركن الأساس في الميزان النقدي الذي يفصل بين خطاب شعري وآخر، وذلك لما تحدثه الموسيقا من نشوة تبعثها في القارئ والمستمع، ولأهمية الموسيقا فقد أشير إليها في غابر تاريخ الفكر الإنساني، من خلال العلاقة القائمة بين الوزن الشعري والشاعر، فالوزن الشعري هو ما يسمح بإطلاق كلمة شاعر على الناظم[1]، وقد اهتمّ العرب ـ منذ نشأتهم الشعرية ـ بالموسيقا الشعرية وإيقاعاتها، فنشأ علم العروض، فلا يُسمَّى القول شعراً ما لم يخضع لمقاييس الوزن الذي انتظمت عليه أشعار القدامى، فأولّ ما استرعى الانتباه في المعالجات النقدية العربية لموسيقا الشعر هو الوزن، فالشعر «**كلام موزون مقفّى يدل على معنى**»[2]، بل إن الوزن «**أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن**»[3].

---

(١) يُنظر: فن الشعر، ص١٣.

(٢) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، ص٦٤.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج١، ص١٣٤.

لقد ارتبط مفهوم الإيقاع بمفهوم الشعر منذ القدم، وإن كان الإيقاع مخصوصاً عندهم بالوزن، فلم يكن الشعر العربيُّ في مجاله المتخلّق إلا مقطوعة غنائية، وهذا ما أكّده الدّكتور شوقي ضيف في كتابه، إذ أدخل الشعر العربي القديم ضمن حيّز الشعر الغنائي[(١)]، وعليه فإن الموسيقا الشعرية وإيقاعات الوزن كان لها النصيب الأكبر في معيارية الشعر وميزانه، فلولا هذه المسحة الموسيقية في القول لما غدا التآلف كبيراً لدى متلقّي الشعر، وبمقدار إجادة الشاعر في توظيف هذا العنصر المهم ودقّته فيه يكون القَبول أدعى في النفس، لأنها تساير انفعالات داخلية في المتلقي تخرجها إيقاعات القول.

ومع تقدّم النّقد وبروز نظريات شتّى، أخذت ملامح الإيقاع تتّسع لتشمل ـ ناهيك عن الوزن والقافية ـ عناصرَ الإيقاع الدّاخلي، وتناغم الحروف، وجرسها الموسيقي، لكن يبقى الشعر محتفظاً بخصوصية الوزن والتقفية على مر العصور، «**فالشعر جاءنا منذ القدم موزوناً مقفى، والشعر لا يزال في كل الأمم موزوناً مقفى، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين وأهل الحضارة، ويستمتع بها هؤلاء وهؤلاء، ويحافظ عليها هؤلاء وهؤلاء**»[(٢)].

لقد فطن النقاد القدامى إلى أهمية الإيقاع المنعكس في الوزن، فله مهمّةٌ توجيه الوظيفة الجمالية للخطاب الشعري، بل هو الحدّ الفاصل بين شعر وغيره، على اختلاف

(١) يُنظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١١، د. ت، ص٤١.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢، ص١٥.

ما درج عليه النّقد الحديث في إلغائه بعض أسس الإيقاع التي اختص بها الشعر، وهو ما تولّد عنه شعر التفعيلة وما يسمى بالشعر الحر، فالشعر «**كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمُه معلومٌ محدودٌ، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه**»(١).

ولأهميّة الوزن الشعريّ وموسيقاه فقد استُعيرت موسيقا الشعر فيما ليس له، ولم يُستعمل في مثله لدى شعراء العرب القدامى؛ تسهيلاً للحفظ، فلو لم تكن لموسيقا الشعر هذه الأهميّة العظمى لما استعيرت في نظم المتون العلمية، فلا «**يضير الشعر أن تستعار موسيقاه في نظم ما ليس من أغراض الشعر كما فعل بعض القدماء في نظم حقائق العلوم**»(٢).

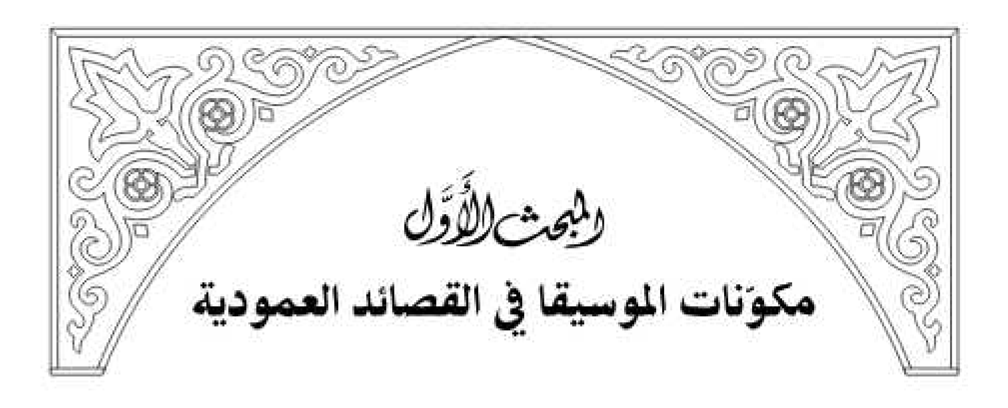
لقد تميّز الخطاب الصوفيُّ عن باقي الخطابات واستأثر لنفسه بصورٍ وجمالياتٍ، فغدت تراكيب صوره متفرّدةً كما بيّنتُ في الفصل السّابق، والأمر ذاته في حقل الوزن الإيقاعيّ، إذ ضاقت السّبل المنجَزة في إيقاعات القصيد، فللصوفيّ عالمه الخاص، ورؤيته الكونيّة المتفرّدة، وهذا ما سيطبع تجلّيات رؤاه شعراً، فالششتري خلع ثوب القداسة على مدلولات الأوزان، ومدّ فيها مضامين جديدة، فالوزن هو الوزن، لكنّه عمل على ابتكار شعرية إيقاعية جديدة الدلالة، تنسجم مع رؤيته للملكوت

(١) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥، ص٤١.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٤.

والوجود، بما يفارق معطيات الشعرية القديمة.





المبحث الأوَّل
مكوّنات الموسيقا في القصائد العمودية

* المطلب الأول ـ الدفق الصوفي وأثره في الإيقاع:

إن الكيفية التي يُشكّل فيها الشاعر خطابه تتخذ بنى كبرى، تحمل في طياتها بنى صغرى، وهو ما يطلق عليه الوحدات الصوتية، وحدات تنحرف عن النمط العادي المألوف بدءاً من أصغر وحدة، إلى وحدات مجتمعات تشكل قوام البنية الموسيقية للنص.

تعطي الجملة الخطابية معانيَ عديدةً لا تعطيها كلمةٌ مفردةٌ، فضلاً عن حروفٍ تشكّل بنية الكلمة، فإذا ما أخذت تلك الكلماتُ موقعَها الصحيح في الجملة، فقد تحقّقت أولى شروط التكوين القويم لأي خطاب، وإذا ما عُرضت على ميزان موسيقي يراعي أذن المستمع وحال المخاطب، كان ذلك شديد الوقع بالغ التأثير.

لذلك لم يهمل المتصوّفة باب القصيد والموشّح في بثّ رؤاهم ومواجدهم وأحوالهم؛ ابتغاء نقل تلك التجربة العميقة، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بأدوات تلقى قَبولاً لدى المتلقي، فلجأ الشعراء إلى القصيد.

ولا بدّ من معاييرَ فنيةٍ تُعدّ أسباب ذاك القبول، وأولاها ما يتضمّنه الشعر من وزنٍ عروضيٍّ ينبني عن إيقاع موسيقيٍّ تألفه الأذن ويقبله الحال، فالوزن لم يأت لغاية فنّية مطلقة، بل عكس رؤى المخاطب في خطابه؛ لأنّ بنية الوزن تقابل بنية اللغة، فاللغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف، كما أن الوزن يتكوّن

من السواكن والمتحركات، وحروف اللغة تتجمع لتكوّن كلمات، كما أن المتحركات والسواكن تجتمع لتشكّل أسباباً وأوتاداً، وبإضافة كلمات اللغة إلى بعضها تتشكّل الجملُ، وبالجمل تنشأ النّصوصُ، كما تتكوّن التفعيلات من مجموع الأسباب والأوتاد، وتجاور التفاعيل يعطينا وزن الشطر، والشطران يؤلفان البيت، وتنشأ القصيدة بالأبيات[1]، فأيُّ غرضٍ لأيِّ قصيدةٍ لا بدَّ فيه من انتظام البنى الصوتية وتراتبها وفق قواعد العروض العربيِّ، وإلا غدا القول نثراً، «**فلا بد في الشعر من إيقاعٍ أو موسيقا معيّنةٍ تعكس نفسيّة الشاعر إبّان عملية الإبداع، أو روح القصيدة وجوهرها، وتسوّغ من ناحيةٍ أخرى استيعابها من المتلقي**»[2]، ولذلك كان القصيد من الششتري باباً يقصده السائرون، فعمد إلى تأسيس رؤيته تأسيساً مبنيّاً في جزء منه على أساسٍ صوتيٍّ يتبع قواعد الوزن العروضي متنوّعِ البحور.

وقد اختلف العلماء في صلة الوزن العروضيِّ بمعنى الشعر وغرضه، فحازم القرطاجني[3] يقول: «**ولمّا كانت أغراض الشعر شتى، وكان بها ما يقصد به الجدّ**

---

(١) يُنظر: أوزان الشعر، مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص١٨.

(٢) صورة تقريبية للإيقاع وتطوره في الشعر العربي، سليمان جبران، المجلة، مجمع اللغة العربية، حيفا، العدد ٢، ٢٠١١، ص٩.

(٣) أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن الأنصاري القرطبي، ولد عام (٦٠٨هـ) بقرطاجنة الأندلس، وهي من سواحل كورة في الجانب الشرقي من الأندلس، شيخ البلاغة والأدب، من مصنفاته: سراج البلغاء، وقصيدة في النحو على حرف الميم، حظي بمكانة مرموقة =

والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان»[١]، فقد وزّع الأوزان تبعاً لغرض الشعر، ولذلك ـ وفق تصوره ـ لن نجد في البحور الأساس سوى الفخم، والجزل، والشريف من المعاني، وهي رؤية لن تستقيم أمام المخزون الشعريّ لدى كل شاعرٍ، وعليه فليس لطول التفعيلة أو قصرها دورٌ في الدلالة معيّناً، فالقصيدة «**بنية مفتوحة... تمثل وحدات بنائية مغلقة على ذاتها، ينفصل بعضها عن بعض، وهي من ناحية الشكل الموسيقيّ تكرارٌ للوحدة الأولى التي تتمثّل في البيت الأوّل منها، فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها التي تتكرر في القصيدة**»[٢].

لا بد في البداية من إحصاءٍ رقميٍّ لقصائد الششتري وتوزّعها في حقول البحور وتفعيلاته؛ ابتغاء تحديد معطياتٍ تشكّل الرؤية وتستنطق التجربة الصوفية، فقد أثبت الدكتور علي سامي النشار إحدى وأربعين قصيدة، أثبتها في أول ديوان

= بين علماء عصره، أنزله الخليفة الحفصي المستنصر منزلة سامية، وجعله حكَماً تُوكلُ إليه مصنفات أقرانه ليبتّ فيها برأيه، توفي عام (٦٨٤هـ)، يُنظر: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ج١، ص٤٩١ ـ ٤٩٢، ويُنظر أيضاً: إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين، عبد الباقي ابن عبد المجيد اليماني (٦٨٠ ـ ٧٤٣هـ)، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، ط١، ١٩٨٦، ص٨١.

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، د. ط، ص٢٦٦.

(٢) التفسير النفسي للأدب، ص٦٩.

الششتري بعد عملية تحقيقٍ منهجيّة، وبذلك سيكون التوزيع الرقمي مبنياً على هذا الأساس، فقد أتت قصائد الششتري موزَّعة كالآتي:

البحر الشعري	عدد القصائد
الطويل	٩
الرمل	٨
المنسرح	٦
البسيط	٤
الكامل	٤
الخفيف	٣
الوافر	٣
السريع	٢
المتقارب	١
المجتث	١

إن هذه الأبحر تمثّل حاصل نتاجه الشعري العمودي، وما يلاحظ في هذا الجدول حظوة الطويل في النظم، فقد نظم عليه تسعٌ من القصائد مثبتات، يليه الرمل، فالمنسرح.. إلخ.

فاختيار الشاعر لهذه الأوزان جاء ملائماً لرؤيته العرفانية الغنيّة بالمعاني الصوفية الفلسفية العميقة[1].

---

(١) وهو كلام دقيق، إلا أن الباحثة حياة معاش اكتفت بذلك فلم تُبدي تجليات ذاك العمق وربطه بموسيقا الإيقاع، يُنظر: الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص٣٤ ـ ٣٧.

إن نسبة حضور الطويل في قصائده أخذ الحيِّز الأكبر فقد أتت النسب على الشكل الآتي:

البحر	نسبة وروده
الطويل	٪٢١.٩٥
الرمل	٪١٩.٥١
المنسرح	٪١٤.٦٣
البسيط	٪٩.٧٥
الكامل	٪٩.٧٥
الخفيف	٪٧.٣١
الوافر	٪٧.٣١
السريع	٪٤.٨٧
المتقارب	٪٢.٤٣
المجتث	٪٢.٤٣

فالطويل يمثل «**بفخامته إيقاع القصيدة الكلاسيكية، ويليه الكامل والوافر والبسيط والخفيف**»[١].

وقد سمي طويلاً لأنه «**تام الأجزاء سالم من الجزء... وقيل لوقوع الأوتاد أول أجزائه وهي أطول من الأسباب**»[٢]. فالوزن كثيرُ المقاطعِ يحتاج إلى إعداد ذهني

---

(١) صورة تقريبية للإيقاع وتطوره في الشعر العربي، ص١٠.

(٢) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، لبدر الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر الدماميني =

في إنشائه، ولذلك ستبدو حقيقة الثالوث الصوفي ـ في بعد الغياب الأول والجمع والغياب الثاني ـ بارزة في الطويل لكون الششتري مدركاً لاستخداماته.

وقد جاءت قصائد الطويل موزّعةً على معانٍ وأبعادٍ، فكان لبعد الغياب الأول قصيدتان، ولبعد الغياب الثاني قصيدتان، وأخذت قصائدُ رؤاه الصوفيّة ونظريّاته خمسَ قصائد، وإن كانت حدود الفصل التام بين قصائد التنظير الصوفي وأبعاد التصوف متعثرة، إلا أن السمة البارزة ستكون ظاهرةً فيما يأتي من بيان.

لقد أراد الششتري من الطويل أن ينقل تجاربه العميقة، مع الاحتفاظ بصبغته الموسيقية متواليةِ المقاطعِ على الآذان؛ وذلك ابتغاء شيوع طريقته وفلسفته، فقصائده ذات الصبغة الفلسفية أتت من الطويل، مما يعكس إرادة الششتري العميقة في تبيان رؤاه.

يقول الششتري في قصيدته[1]:

[الطويل]

سُلُوِّيَ مَكْرُوهٌ وَحُبُّكَ وَاجِبٌ ... وَشَوقِي مُقِيْمٌ وَالتَّوَاصُلُ غَائِبُ

وَفِي لَوْحِ قَلْبِي مِنْ وِدَادِكَ أَسْطُرٌ ... وَدَمْعِي مِدَادٌ مِثْلُ مَا الحُسْنُ كَاتِبُ

وَقَارِئُ فِكْرِي لِلْمَحَاسِنِ تَالِيَاً ... عَلَى دَرْسِ آيَاتِ الجَمَالِ يُوَاظِبُ

فهذه القصيدة تمثل بعد الغياب الأول في معراج التطلع لبعد الجمع، توسل

= (٧٦٣ ـ ٨٢٧هـ)، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤، ص١٣٧.

(١) ديوانه، ص٣٤.

الششتري لذلك بالبحور طويلة التفعيلات، وذلك لمزيد شرح الحال في معراج الوصول.

لكن قصائده الخمس تنبني بوضوح عن شعرٍ فلسفيٍّ قوامُه مزجٌ بين عالم الملكوت والوجود، يقول الششتري في إحداها[1]:

[الطويل]

وطِلَّسْمُ كَنْزِ الْكَوْنِ حَلُّ عِقَالِنَا ... مِنَ الْعَقْلِ وَهْوَ الْمُسْتَفَادُ مَدَى الدَّهْرِ

وَفِي كَسْرِكَ الطِّلَّسْمَ بِالذُّلِّ صِبْغَةٌ ... وَذَلِكَ إِكْسِيرٌ يُلَقَّبُ بِالْكَسْرِ

وَمِفْتَاحُ سِرٌّ لِلْحُرُوفِ وَرَمْزِهَا ... وَفَكُّ مُعَمَّى الْعُسْرِ يَنْحَلُّ بِالْيُسْرِ

وَكَمْ دَاهِشٍ قَدْ حَارَ فِي عِظَمِ مَوْجِهِ ... وَلَمْ يَدْرِ مَا مَعْنَاهُ فِي الْمَدِّ وَالْجَزْرِ

فَإِنْ جَمَعَ التَّفْرِيقَ كَانَ مُسَافِراً ... عَلَى مَرْكَبِ الْبِرِّ الْمُقَرَّبِ لِلْبَرِّ

وَإِنْ فَهِمَ الْأَسْمَاءَ كَانَ خَلِيفَةً ... وَعَامِلُهُ فِي الرَّفْعِ يَعْمَلُ فِي الْجَرِّ

وَمَا شِمْتُ مِنْ بَرْقِ الْأَنَانِيَّةِ الَّتِي ... شَعرْتَ بِهَا مَنْظُومَةً وَسَطَ الشِّعْرِ

فَأَنْتَ أَنَا بَلْ أَنْتَ أَنْتَ هُوَ الَّذِي ... يَقُولُ أَنَا وَالْوَهْمُ مَا جرَّ للغيرِ

وَمَنْ لَا يَرَى غَيْراً فَكَيْفَ افْتِقَارُهُ ... وَقَدْ حُقَّ لِلتَّسْلِيمِ وَالنَّظْمِ وَالنَّثْرِ

لقد بدت فلسفة الوجود بارزةً فيما تخيّرتُه من قصيدته، وهي سبب لجوئه إلى هذا الوزن الموسيقي.

ومما يُلاحظ أن الششتريَّ عبّر عن فلسفته من خلال أبحر عديدة، وأوزان

(١) المصدر نفسه، ص٤٤.

موسيقية مختلفة، بل عبّر عن ذلك موشحاً وزجلاً، لكن خصوصية الأبحر ذات التفعيلات الطويلة أنها تتخفّف من سطوة التكثيف، فلا يسعف بحرٌ قليلُ التفعيلات الششتريَّ من بثّ مثل هذه الفلسفة في وحدة الوجود إلا مكثّفاً.

وقد بنى أطول قصائده وأقامها من لبنات الطويل الإيقاعية، فإذا ما كان «**الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصبُّ فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه**»[١]، فإن مقتضيات التصوف الفلسفي أكثر عوزاً للطويل من التفعيلات؛ وذلك ابتغاء البثّ العرفاني، فالشعر «**صناعةٌ ذات قواعد إيقاعيةٍ دقيقةٍ، لا تؤخذ هوناً، بل يقف الشاعر طويلاً يهذّب ويدقّق ويحذف؛ حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويُحكَم نسيجُها، وتحسن في الأسماع**»[٢]، وإلا غدا القول فلسفياً أولَى بالفلسفة أن تضمه في أضمامتها.

يقول الششتري في قصيدته[٣]:

[الطويل]

أَرَى طَالِبَاً مِنَّا الزِّيَادَةَ لَا الحُسْنَى ... بِفِكْرٍ رَمَى سَهْمَاً فَعَدَّى بِهِ عَدْنَا

وَطَالِبُنَا مَطْلُوبُنَا مِنْ وُجُودِنَا ... نَغِيبُ بِهِ عَنَّا لَدَى الصَّعْقِ إِذْ عَنَّا

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٥٧.

(٢) الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص٥١.

(٣) ديوانه، ص٧٢.

تَرَكْنَا حُظُوظاً مِنْ حَضِيْضِ لُحُوظِنَا ... مَعَ الْمَقْصِدِ الأَقْصَى إِلَى الْمَطْلَبِ الأَسْنَى

وَلَمْ نُلْفِ كُنْهَ الْكَوْنِ إِلَّا تَوَهُّماً ... وَلَيْسَ بِشَيْءٍ ثَابِتٍ هَكَذَا الْفَيْنَا

فَرَفْضُ السِّوَى فَرْضٌ عَلَيْنَا لِأَنَّنَا ... بِمِلَّةِ مَحْوِ الشِّرْكِ وَالشَّكُّ قَدْ دِنَّا

وَلَكِنَّهُ كَيْفَ السَّبِيْلُ لِرَفْضِهِ ... وَرَافِضُهُ الْمَرْفُوضُ نَحْنُ وَمَا كُنَّا

تُعدّ معطيات القصيدة هذه مع قصائده التنظيرية الفلسفية خير معبّرٍ عن فكر الششتري، إذ إنّ مزيّة الطويل في شيوعه وكونه قد جاء ثلثُ الشعر العربي القديم منه[1] لا يلغي دور بقيّة البحور في استفادة الششتري منها، وتوظيف موسيقاها لنقل فلسفته، «**فليس لموضوعات القدماء وزنٌ خاصٌّ بكلِّ موضوع**»[2]، لكن الجرس الموسيقي للطويل وقدرته على التعبير جعلت له المكانة الأولى.

وكان للمنسرح نصيبه في نقل الفلسفة الصوفية، لكنه بطبيعته تمجّه الأذن، وذلك لما فيه من عَنَتٍ ومشقّةٍ، فلا يشعر القارئ بموسيقا القصيدة إن قيلت، ولذلك هجره المحدثون ولم ينظموا فيه إلا نزراً يسيراً، وربما ينقرض في قابل الأيام[3] لكنّ الششتري نظم عليه قصائد التّفلسف الصوفيّ فغدا الإيقاع ثقيلاً تستثقله النفس فلم يكثر منه، إذ أتت قصائده في ست من المنسرح.

يقول الششتري في قصيدته[4]:

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٧٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٧٥.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص٩٢ ـ ٩٣.

(٤) ديوانه، ص٦٤.

[المنسرح]

لِلْفَقْرِ أَهْلٌ فَكُنْ لَهُمْ تَبَعَا وَاعْمَلْ عَلَى حُبِّهِمْ وَخِدْمَتِهِمْ

إِنْ عَرَفَتْ نَفْسُكَ النَّفِيسَةُ مَا تَطْلُبُ فَاطْلُبْ عُلُوَّ نِسْبَتِهِمْ

تَكُونُ مِنْهُمْ إِذَا هُمْ عُرِضُوا فِي أَوَّلِ الصَّفِّ يَوْمَ دَوْلَتِهِمْ

تبدو المعطيات الإيقاعية مختلفةَ النّبرِ والحسنِ عمّا أبانه من فلسفته في الطويل، فاضطراب المنسرح أتى على حسن الإيقاع؛ لأن «**الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر وأهم مقوماته، فعنصر الموسيقا ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر**»[1]، لكنّ ذلك لا يفقد الموسيقا حضورها، فمحضُ اتّصافِ الكلمات ورصفها وفق قواعد العروض ستنبني عن موسيقا أوليةٍ، فالفلسفة الصوفية في نصوصه الشعرية ستتخلّق من إيقاعٍ أوليٍّ يعطي الكلمة معنًى أكثر مما تعطيه لو قيلت في غير نظم، وكلمات القصيدة «**توحي بأنها تعني شيئاً أكثر من مجرد معناها العادي، وهذه صفةٌ لا مهرب منها للكلمات عندما تحتلُّ مكانها في القصيدة، أو عندما يرويها ناظمها**»[2].

إنّ الدّفق الصوفيّ وإيقاعات الأوزان بينهما علاقة تأثير متبادلة في القصائد العمودية، فالمعاني الصوفيّة الفلسفيّة تُفقِدُ الطويلَ دقيقَ ألقه الإيقاعي، والأوزان الثقيلة تأخذ من جودة المعاني ألقها، فلم تكن لقصائده العمودية كبيرُ شأنٍ في عمليات الإنشاد الصوفي، على الرغم مما تحتويه من موسيقا، وما تتضمنه من إيقاعٍ، وهذا

(١) الإيقاع في الشعر العربي، ص٥٠.

(٢) الشعر والتجربة، ص٢١.

الأمر حازه الموشّح.

* * *

*** المطلب الثاني ـ مفهوم القافية ورصد دلالاتها النفسية:**

اهتمّ العرب اهتماماً بالغاً بموسيقا القصيدة، وهو ما حدا بهم للاهتمام بإطار القصائد الخارجية، وزناً وتقفية، فالوزن عندهم كان «**مشتملاً على القافية وجالباً لها بالضرورة**»[١]، وهي مأخوذة من قولهم قفوت فلاناً إذا تتبعته، وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصّه[٢].

وكان علم القافية عند العرب يشتمل على نوعين:

الأول منهما: ما أسموه بقيافة الأثر، الحاصلة من تتبع آثار الأقدام التي يستدلون بها على الأشخاص.

والثاني منهما: ما أسموه بقيافة البشر، فيستدلون على الأشخاص بصفات أعضائهم، إذ يُعرَضُ على أحدهم مولودٌ في عشرين نفراً فيلحقونه بأحدهم[٣].

واختلف مفهوم القافية في القصيدة العمودية على أقوال:

١ ـ **قول الخليل**[٤] **والجمهور**: فهي عندهم ما بين آخر ساكنين في البيت مع

---

(١) نقد الشعر، ص١٣.

(٢) لسان العرب، مادة (قفا).

(٣) يُنظر: المستطرف في كل فن مستظرف، لشهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي (٨٥٠هـ)، منشورات دار مكتبة الحياة، د. ط، ١٩٩٢، المجلد الثاني، ص٨٨.

(٤) أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري، صاحب العربية =

المتحرك الذي قبل الساكن الأول.

٢ ـ قول الأخفش ومن تبعه فهي عندهم آخر كلمة في البيت[١].

وعن سبب تسميتها بالقافية، فقد قيل في ذلك أقوال ثلاثة:

ـ فقول يرى سبب تسميتها بالقافية كونها تتبع البيت.

ـ وقول يرى سبب تسميتها من كونها تتبع أخواتها من القوافي.

ـ وقول يرى سبب تسميتها بالقافية من كون الشاعر يقفوها أي يتبعها[٢].

فالقافية لها الحظوة الحاصلة من أهميتها الفنّية والوظيفية في مصنفات العلماء وأقوال السلف الغابرين والدارسين المحدثين؛ لما تنتجه من قوامٍ وزنيٍّ وظيفيٍّ يلقى

= والعروض، كان إماماً كبيراً، خيّراً، متواضعاً، فيه زهدٌ وتعفّفٌ، أخذ النحو عنه: سيبويه، والأصمعي، والنضر بن شميل، ووهب بن جرير، وغيرهم، صنّف كتاب العين، والجمل، وكتاب النغم، وكتاب العروض، وكتاب الشواهد، ويقال إنه حجّ فدعا أن يُرزق علماً لم يُسبق إليه، فرجع وقد فُتح عليه بعلم العروض، توفي عام (١٧٥هـ)، وقيل عام (١٧٠هـ) يُنظر: العبر في خبر من غبر، ج١، ص٢٠٧، ويُنظر أيضاً: الوافي بالوفيات، ج١٣، ص٢٤٠ ـ ٢٤٤.

(١) يُنظر: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، محمد بن فلاح المطيري، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠٣.

(٢) يُنظر: في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، محمد عبد العظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١١٤، ويُنظر أيضاً: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧، ص٢١٤.

استحسان أذن السامع وفكره ومجمل مواطن تتبع الجمال فيه.

ولأهميتها القصوى فقد حوت خصائص ما إن تختلف تلك الخصائص حتى «**ينتج عن هذا عيب من عيوب القافية، ولذلك فعلم القافية علم قائم بنفسه يشتمل على حروف القافية وحركاتها وعيوبها**»[١].

تأتي أهمية القافية فنياً من كونها الأثر الموسيقي بالغ التأثير، مع اقتران هذا الأثر بما يحمّله الشاعر لقصيدته من رؤى ودلالاتٍ تتناغم مع القافية، فبشر بن المعتمر[٢] في نصيحته للشاعر المبتدئ يقول: «**وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحصر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأحضرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر منه كلفة في تلك**»[٣].

فقد أدركت العرب أهمية القافية فنياً ووظيفياً، فلكل وحدة موسيقية ـ القافية ـ

---

(١) يُنظر: دراسات في العروض والقافية د. عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط٣، ١٩٨٧، ص٩٤، ويُنظر أيضاً: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٣٤٧.

(٢) بشر بن المعتمر، صاحب البشرية، انتهت إليه رياسة المعتزلة في بغداد، وانفرد عن أصحابه في بعض المسائل، وقد عرف برجاحة الرأي، وإليه تُنسب بعض نصوص الشعر التعليمي، وله آراء مهمة في الخطابة والبلاغة، والشعر، ومنها صحيفته ذائعة الصيت، توفي عام (٢١٠هـ)، يُنظر: البيان والتبيين، لأبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ (١٥٠ ـ ٢٥٥هـ)، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨، ج١، ص٤١.

(٣) الصناعتين، الكتابة والشعر، ص١٣٩.

معنى يليق بها ولا يصلح مع غيرها.

وقد بيّن حازم أهمية القافية تبياناً يراعي طبيعة تناسقها الصوتيّ، واطّرادها الموسيقي المتناسب، فهي «**الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وضعت الحركات، والسكنات، والحروف الهوائية فيها وضعاً متحاذي المراتب؛ لتتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقاً واحداً ويطرد اضطراداً متناسباً**»[(١)]، وهو قول يراعي طبيعة التكوين الموسيقي للقصيدة، ويقرّ بدور الإيقاع وموقع القافية فيه، وهو دورٌ عرفه العرب قبل أن ينظموا الشعر الكميَّ الذي وصل إلينا من خلال الأرجاز وسجع الكهان، والشعر النبري القديم الذي وصلنا شيء منه عن طريق النقوش[(٢)].

تأتي أهمية القافية بالنسبة للقصيدة كأهمية اللبنة التي يقوم عليها البناء، حتى إن ابن سينا[(٣)] نفى خاصيّة الشعر عن أيّ قـول موزون لا تقفية فيه؛ لأن الشعر

---

(١) الباقي من كتاب القوافي، حازم القرطاجني، تحقيق: د. علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٧١٧هـ، ص٣٦.

(٢) يُنظر: القافية والأصوات اللغوية، د. محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، ص٧٩.

(٣) الرئيس أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا الحكيم المشهور، ولد عام (٣٧٠ هـ)، كان أبوه من أهل بلخ، وانتقل منها إلى بخارى، وكان من العمال الكفاة، تولى العمل بقرية من ضياع بخارى يقال لها خرميثنا، وتنقل بعد ذلك في البلاد، فاشتغل بالعلوم وحصل الفنون، أتقن علم القرآن العزيز والأدب، وحفظ أشياء من أصول الدين، وحساب الهندسة والجبر والمقابلة، توفي بهمذان يوم الجمعة من شهر رمضان عام (٤٢٨هـ) ودفن بها، يُنظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج٢، ص١٥٧ ـ ١٦١.

أقوالٌ «**متشابهة حروف الخواتم، وقولنا متشابهة الخواتم ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى**»(١).

وهذا ما سار عليه معظم الدّارسين المعاصرين، إذ أدركوا بعمقٍ أكبرَ ما توحيه القافية من استشعار موسيقي جميل، بل وصل الأمر بهم أن عرّفوها تعريفاً موسيقياً خالصاً، فالقافية «**عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءاً هاماً من الموسيقا الشعريّة، فهي [بمثابة] الفواصل الموسيقيّة، يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فتراتٍ زمنيّةٍ منتظمةٍ**»(٢).

ومن الباحثين من سمّى أشطر القصيدة بالوحدات الموسيقية، إحداهما تكرار للأخرى وتساويها زمنياً في حركاتها وسكناتها، وإن تميزت الوحدة الموسيقية الثانية عن الأولى بتوقيع إيقاعي خاص يسمى بالقافية(٣).

فإذا ما كانت القصيدة أوركسترا موسيقية فإنّ القافية من صميم هذه الأوركسترا، وناظمة طرق أدائها، ولذا فقد يستهان بالمعنى بليغ الشأن لضعف قافيته، أو لوقوعها في غير موقعها(٤).

---

(١) جوامع علم الموسيقا من قسم الرياضيات من الشفاء، ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، د. ط، ص١٢٢ ـ ١٢٣.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٤٤.

(٣) التفسير النفسي للأدب، ص٦٩ ـ ٧٠.

(٤) يُنظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٤، ص٣٢٦، ناقلاً المعنى من مقدمة الإلياذة، للبستاني.

وقد تفرّع علم القافية واتسعت حدوده، فقُسّمتْ القافيةُ تبعاً لما تتضمنه من حروف إلى أقسام منها: المترادف، والمتواتر، والمتدارك، والمتراكب، والمتكاوس[١]، وقسمت حروفها حسب تتابعها في القافية إلى أقسام منها: التأسيس، والدخيل، والردف، والروي، والخروج[٢]، إلى غير ذلك من التقسيمات التي تراعي طبيعة الأذن الموسيقية.

وتبعاً لهذا التبيان الموسيقي لأهمية القافية نأتي إلى قوافي الششتري وما تحدثه من إيقاعات فنية وظيفية، فالششتري من خلال تتبّعنا لاستخدامات أوزان البحور الأساس في الشعر العربي وما دلّنا عليه من اكتناز لذخائر العرب في موروثهم الشعري إدراكاً وإبداعاً، لا شكّ أنه سيُظهر مزيدَ إبداعٍ إيقاعيٍّ في منتوجه الشعري، ومنه القافية، فقد أبانت قصائده عن شاعرٍ حريصٍ ـ على الرغم من

(١) هي أسماء متنوّعة للقوافي، فالمتكاوس: مايفصل فيه بين ساكني القافية أربعة متحركات، والمتراكب: مايفصل فيه بين ساكني القافية ثلاثة متحركات، والمتدارك: مايفصل فيه بين ساكني القافية بمتحركين، والمتواتر: مايفصل فيه بين ساكني القافية متحرك واحد، والمترادف: لايفصل فيه بين ساكني القافية ساكن، يُنظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص٣٩٢ ـ ٣٩٤.

(٢) التأسيس: هو ألف تقع قبل الرويّ مفصولةً عنه بحرف واحد متحرك يسمى بالدخيل، والردف: هو حرف مدٌّ أو لينٍ يسبق الروي دون حاجز بينهما، سواء أكان هذا الروي ساكناً أم متحركاً، والروي: هو النبرة التي ينتهي بها البيت، وتبنى عليها القصيدة، والخروج العروضي: هو حرف مدٌّ زائدٍ بعد هاء الوصل ينشأ عن إشباع حركتها، يُنظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص١٨٥، ٢٢٧، ٢٤٦ ـ ٢٤٧.

مشاقّ رؤيته الفلسفية ـ على الإفادة من إمكانات اللغة وجمالياتها المتفردة إلى أقصى حدّ ممكن، لاسيما إذا أخذنا في الحسبان طبيعة النص الصوفي الذي يبدو للقارئ المتلقّي أنه أمام نصٍّ قد غُيِّبَ إدراكُ قائله عن تراتبات المنطق وأسواره، فكيف له أن يكتب القوافي ويأخذ بزمامها لا أن تكتبَه وتأخذَه بسطوة حضورها، وما يستتبع ذلك من جدٍّ وكدٍّ في عمليات التحويل الجمالي.

* * *

*** المطلب الثالث ـ إيقاع القافية عند الششتري ووظائفها:**

لا بدَّ في بادئ الأمر من تتابعٍ منهجيٍّ لبحث القوافي وإيقاعها عند الششتري، من خلال عملية إحصاءٍ لما ورد في قصائده العمودية من قوافٍ، وذلك ابتغاء تحديدِ معطياتٍ معيّنةٍ لما ستنتج عنه عملية الإحصاء.

ولا يمكن عمل ذلك الجدول ما لم يشترك الرويّ في عملية الإحصاء، فالرويُّ «**أقلُّ ما يمكن أن يُراعى تكرّره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت المكرّر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عُدّت القافيةُ حينئذٍ أصغر صورةٍ ممكنةٍ للقافية**»[1].

ولا تستقيم القوافي جميعها في خانة الحسن الموسيقيّ، أو الاستثقال النفسيّ، فقد قسّم أبو العلاء المعري[2] القوافي ـ معوّلاً على الرويّ فيها ـ إلى أقسام ثلاثة:

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٤٥.

(٢) هو أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمد، اللغوي الشاعر، ولد عام (٣٦٣هـ)، قرأ النحو =

أولاها، القوافي الذلل: وهي ما كثر على الألسن وبُني عليه في القديم والحديث.

وثانيها، القوافي النفر، وهي أقل استخداماً من غيرها، كالجيم والزاي ونحوها.

وثالثها، القوافي الحوش، وهي ما لم تستعمل بل هجرت[1].

لكنّ الدّكتور إبراهيم أنيس قسّم حروف الهجاء التي تقع روياً حسب شيوعها في الشعر العربي إلى أقسام أربعة، فهناك:

١ ـ حروفٌ تجيء رويّاً بكثرةٍ، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.

٢ ـ حروفٌ متوسطة الشيوع، وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

٣ ـ حروفٌ قليلة الشيوع، وتلك هي: الضاد، الطاء، الهاء.

٤ ـ حروفٌ نادرةٌ في مجيئها رويّاً، وتلك هي: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو[2].

= واللغة على أبيه بالمعرة، وعلى محمد بن عبد الله النحوي بحلب، من مصنفاته: (لزوم ما لا يلزم)، و(سَقْطُ الزَّنْدِ)، اختصر ديوان أبي تمام وسماه: (ذكرى حبيب)، وديوان البحتري وسماه: (عبث الوليد)، وديوان المتنبي وسماه: (معجز أحمد)، توفي عام (٤٤٩هـ) في المعرة ودفن فيها، يُنظر: وفيات الأعيان وأنباء أنباء الزمان، ج١، ص١١٣ ـ ١١٤.

(١) يُنظر: شرح اللزوميات، لأبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري (٤٤٩هـ)، تحقيق: سيدة حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ج١، ص٤٨.

(٢) يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٤٦.

ومن هذا المنطلق نأتي إلى جدولٍ إحصائي يعطي دلالات حركة الرويّ في نِسَبِ وروده، ومقدار نهل الششتري من طبيعة الحركة في حروفه:

حرف الرويّ للقافية	عدده في القصائد	نسبة وروده
الراء	١٢٨	٪٢٥.٢٨٪
النون	١٠٤	٪٩٥.٢٢٪
اللام	٥٩	٪٠٢.١٣٪
الميم	٤٢	٪٢٧.٩٪
الياء	٢٣	٪٠٧.٥٪
الحاء	١٧	٪٧٥.٣٪
القاف	١٧	٪٧٥.٣٪
الباء	١٣	٪٨٦.٢٪
الطاء	١٢	٪٦٤.٢٪
التاء	١٠	٪٢٠.٢٪
الواو	٨	٪٧٦.١٪
الهاء	٨	٪٧٦.١٪
السين	٧	٪٥٤.١٪
همزة القطع	٥	٪١٠.١٪

إن أولى المعطيات التي يعطيها الإحصاء لرويّ القوافي أنها تحمل تدرجاً

موسيقياً عاماً، في كون الششتري نهل من المعطيات المألوفة لأذن العربي، فإذا ما قارنّا هذا الإحصاء وما ذكره الدكتور إبراهيم أنيس خلصنا إلى المعادلة الآتية:

استخدم الششتري من الأحرف المألوفة والشائعة حروف (الراء، النون، اللام، الميم، الباء).

واستخدم من الحروف متوسّطةِ الشيوعِ حروفَ (الياء، الحاء، القاف، التاء، السين، الهمزة).

واستخدم من الحروف قليلة الشّيوع حرفي (الطاء، الهاء).

واستخدم من الحروف النادرة حرفاً واحداً وهو (الواو).

إذن لقد استخدم الششتري المألوف من الحروف لقوافيه في أكثرها، وهذا بعدٌ موسيقيٌّ عامٌّ أولٌّ وفق الجدول التالي:

الحروف وفق شيوعها		عددها	نِسَبُ استخدامها
كثيرة	ر، ن، ل، م، ب	٣٤٦	٪٧٦.٣٧
متوسطة	ي، ح، ق، ت، س، أ	٩٧	٪١٧.٤٣
قليلة	ط، هـ	٢٠	٪٤.٤١
نادرة	و	٨	٪١.٧٦

لم تأت حروف الرويّ في القوافي الششترية محضَ تنوّعٍ فقط، بل كان لجرْسها الموسيقيِّ مدلولاتٍ في أبعاد التصوّف الثلاثيِّ عند الششتري، «**فالقوافي للشاعر**

كالموسيقا للملحّن، يعرف بها وتدل عليه، فضلاً عن أنها قد تصير جزءاً من شعره فلا يتحول عنها لغيره»[١].

فحرف الراء شائع الاستخدام - الذي أكثر الششتري منه فأخذ النصيب الأكبر - كان لاستخدامه دلالات بعينها؛ لأن في الراء «**طاقة اللفظة الداخلية، وقدرتها على استيعاب الذبذبات والإيحاءات الشعورية والنغمية**»[٢].

وظّف الششتري حقل رويّ الراء لحمل ذبذبات الشعور الداخليّ، فاستخدمه في تطلّعه نحو اللقاء ضمن البعد الأول في المثلث الصوفي، وهو بعد الغياب الأول، وتوسّل له بحقل الخمرة، فالخمرة تفعل بصاحبها تذبذباً وتكرار فعلٍ، كحال الثمل، فالراء حرف يستسيغ هذا المعنى ويعبّر عنه، وهو مصداق قول بشر بن المعتمر في كون المعنى يطلب وزناً يناسبه وقافية تحتمله، وعليه كان رويّ الراء حاملاً لدلالات المعنى؛ إذ يقول الششتري في هذا النوع[٣]:

[الكامل]

فَاضْرِبْ عَنِ الْأَسْفَارِ قَدْ نِلْتَ الْـمُنَى ... وَبَلَغْتَ دَيْرَ الْقِسِّ بِالْأَسْفَارِ

وَاشْرَبْ مِنَ الرَّاحِ الَّذِي يُقْرَى بِهِ ... لِلْوَارِدِ الصَّادِي عَلَى الْمِزْمَارِ

وَادْخُلْ مَعَ النُّدْمَانِ فِي آدَابِهِمْ ... وَاحْفَظْ عَلَى الْكِتْمَانِ لِلْأَسْرَارِ

---

(١) القافية والأصوات اللغوية، ص٩٦.

(٢) الإيقاع في الشعر العربي، ص٧٣.

(٣) ديوانه، ص٣٩.

وفي ذات الروي نظم قوله[1]:

[الوافر]

تَنَبَّـهْ قَـدْ بَـدَتْ شَـمْسُ الْعُقَـارْ ... وَقَـدْ غَلَـبَ الشُّعَاعُ عَـلَى النَّهَـارْ

سُـلَافاً قَـدْ صَـفَتْ قِـدْماً وَرَاقَـتْ ... أَدِرْهَـا بِالصِّغَارِ وَبِالْكِبَارْ

فَـمَا عُـصِرَتْ وَمَـا جُعِلَـتْ بِـدَنٍّ ... وَمَـا سُـبِكَتْ زُجَاجَتُهَـا بِنَـارْ

شَرِبْنَاهَـا بِـدَيْرٍ لَـيْسَ فِيـهِ ... سِـوَى الْحَـلَّاجِ فِي خَلْـعِ الْعِـذَارْ

قَـدِيمٌ عَهْـدُنَا بِالسُّكْرِ عِـزّاً ... وَمَـا سُـكْرُ الْفَتَـى مِنْهَـا بِعَـارْ

وقوله كذلك[2]:

[الكامل]

مَـنْ لَامَنِـي لَـوْ أَنَّـهُ قَـدْ أَبْـصَرَا ... مَـا ذُقْتُـهُ أَضْـحَى بِـهِ مُتَحَـيِّرَا

وَغَـدَا يَقُـولُ لِـصَحْبِهِ إِنْ أَنْتُمُـو ... أَنْكَرْتُمُـوا مَـا بِي أَتَيْـتُمْ مُنْكَـرَا

شَـذَّتْ أُمُـورُ الْقَـومِ عَـنْ عَـادَاتِهِم ... فَلِأَجْـلِ ذَاكَ يُقَـالُ سِـحْرٌ مُفْـتَرَى

وقوله كذلك[3]:

[الطويل]

أَيَا سَعْدُ قُلْ لِلْقِسِّ مِنْ دَاخِلِ الدَّيْر ... أَذَلِـكَ نِـبْرَاسٌ أَمِ الْكَـأْسُ بِـالْخَمْرِ

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٠.

(٢) ديوانه، ص٤١.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٢.

سَرَيْنَا لَـهُ خِلْنَـاهُ نَـاراً تَوَقَّـدَتْ عَلَى عَلَمٍ حَتَّـى بَـدَتْ غُـرَّةُ الْفَجْـرِ
بِحَقِّ الْـمَسِيْحِ أُصْدُقْ لَنَا مَا الَّذِي حَوَتْ فَقَالَ لَنَا خَمْرَ الْهَـوَى فَـاكْتُمُوا سِرِّي
فَـمَا زَالَ يَـسْقِيْنَا بِحُـسْنِ لَطَافَـةٍ وَيَشْفَعُ حَتَّى جَـاءَ بِالـشَّفْعِ وَالـوِتْرِ

وقوله أيضاً(١):

[الرمل]

هَلْ لَكُـمْ فِي شُرْبِ صَـهْبَا مُزِّجَـتْ فَهْـيَ مَـا بَـيْنَ اصْـفِرَارٍ وَاحْمِـرَارْ
وَلَهَـا عَـرْفٌ إِذَا مَـا اُسْتُنْـشِقَتْ أَطْرَبَـتْ فِي دَنِّهَـا قَبْـلَ انْتِـشَارْ
وَإِذَا عَايَنْتَهَـا فِي كَأْسِـهَا ذَهَـبَ الْعَقْـلُ وَلَمْ يَبْـقَ اسْـتِتَارْ

وقوله كذلك(٢):

[مجزوء المنسرح]

سَـقَاهُ مِـنْ خَنْـدَرِيسِ أُنْـسٍ سُـلَافَةً تَعْفِـرُ الْقِفَـارَا
رَنَّحَـهُ سُـكْرُهُ فَنَـادَى يَـا صَـاحِ لَا تَـتْرُكِ الْكِبَـارَا
وَكُـنْ خَلِيْعَـاً كَـمَا تَـرَانِي لَمْ يُبْـقِ لِي شُرْبُهَـا اِخْتِيَـارَا

وقوله أخيراً(٣):

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٤ ـ ٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٦.

(٣) ديوانه، ص٤٧.

[الوافر]

شَرِبْنَا كَأْسَ مَنْ نَهْوَى جِهَاراً　　فَهِمْنَا عِنْدَ رُؤْيَتِهِ حَيَارَى
وَشَاهَدْنَا بِهَا السَّاقِي تَجَلَّى　　فَصِرْنَا مِنْ تَجَلِّيهِ سُكَارَى
طَلَبْنَا الْأَمْنَ مِنْ سَاقِي الْحُمَيَّا　　فَنَادَى لَا حِجَابَ وَلَا سِتَارَا

لقد حمل حرف الروي (الراء) المتذبذب ـ ومن صفاته التكرار ـ رؤى الششتري الصوفيّة، فإذا ما كان معنى الصوفيّ في الخمرة مجازاً منع من إرادة المعنى الحقيقيّ حالُ التصوّف، فلا بأس في استخدام إيقاع الراء كثيرِ الاستخدامِ في الموروث الشعريّ؛ وذلك ابتغاء نقل شيءٍ من رؤيته، فمُعاقر الخمرة الماديّة يُسمَّى ماجناً، لكنّ ذائق الخمرة الإلهية يسمى واصلاً، وهذا من تجليات المكاشفة النورانية الإلهية[1].

وأما رويّ النون، ويُسمّى «**حرف النون المهتزّ تعبيراً عن حالات الخشوع والألم الدفين**»[2] والذي تلا حرفَ الرويِّ الراء، فقد استخدمه الششتري لخدمة إيقاع القافية التي تحمل بُعد الألم في التطلع للقاء، ومنها قوله[3]:

[المتقارب]

أَتَيْنَاكَ بِالْفَقْرِ لَا بِالْغِنَى　　وَأَنْتَ الَّذِي لَمْ تَزَلْ مُحْسِنَا
وَعَوَّدْتَنَا كُلَّ فَضْلٍ عَسَى　　يَدُومُ الَّذِي مِنْكَ عَوَّدْتَنَا

(١) يُنظر: شعر أبي مدين التلمساني، ص٩٧.

(٢) الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص٥٠.

(٣) ديوانه، ص٦٨.

مَسَاكِيْنُكَ الشُّعْثُ قَدْ مَوَّهُوا ... بِحُبِّكَ إِذْ هُوَ أَقْصَى الْمُنَى
إِذَا كُنْتَ فِي كُلِّ حَالٍ مَعِي ... فَعَنْ حَمْلِ زَادِي أَنَا فِي غِنَى

فأولى ما تعطيه قافية النون برويّها ذاك الإيقاع الموسيقي الذي يبدو في التذلل والانكسار، فالقافية «**تفتح للشاعر أبواب معانٍ مبتكرة لم يكن تخطر على باله مطلقاً... فالتقفية مفتاحٌ سحريٌّ يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر**»[(١)]، وأعظمُها رؤيةٌ صوفيةٌ بالغةُ العمقِ والتعقيد.

ومن ذات الحرف نظم الششتري قوله[(٢)]:

[الكامل]

رَضِيَ الْمُتَيَّمُ فِي الْهَوَى بِجنُونِهِ ... خَلُّوهُ يَفْنِي عُمْرَهِ بِفُنُونِهْ
لَا تعْذِلُوهُ فَلَيْسَ يَنْفَعُ عَذْلُكُم ... لَيْسَ السُّلُوُّ عَنِ الْهَوَى مِنْ دِيْنِهْ
مَالِي سِوَاكُم غَيْرَ أَنِّي تَائِبٌ ... عَنْ فَاتِرَاتِ الْحُبِّ أَوْ تَلْوِيْنِهْ
مَالِي إِذَا هَتَفَ الْحَمَامُ بِأَيْكَةٍ ... أَبَداً أَحِنُّ لِشَجْوِهِ وَشُجُونِهْ
وَإِذَا الْبُكَاءُ بِغَيْرِ دَمْعٍ دَأْبُهُ ... وَالصَّبُّ يَجْرِي دَمْعُهُ بِعُيُونِهْ

فحرف النون في هيئته المرسومة يعكس حال الششتري وما يحتويه قلبه، ففي إيقاع هذه القافية تناسبٌ «**بين حروفها وأصواتها من جهة، وبينها وبين ما يجاورها**

(١) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٩٣، ص٦١.

(٢) ديوانه، ص٧٧.

من الألفاظ، حيث تتعانق الأصوات متلائمة، متوافقة، منسجمة في إطار نسيج الكلمة، وتتوافق مع ما يحيط بها في تناغمٍ وإيقاعٍ داخليٍّ دقيقٍ يشي بجرسها، ويضفي على القصيدة وقعاً معيناً»[1] هو وقع الصوفي المتطلع بألم التشوّق إلى اللقاء.

وآخر ما أثبته في ديوانه من حرف النون المعبّر عن ألم الصوفيّ في قصائده قوله[2]:

[الخفيف]

حَـرَّكَ الْوَجْـدُ فِي هَـوَاكُمْ سُـكُونِي	وَعَلَـيْكُمْ عَـوَاذِلِي عَنَّفُـونِي
خَلَّفُـونِي فِي الْحَـيِّ مَيْتـاً طَرِيحًـاً	وَعَـلَى النَّـوْمِ بَعْـدَهُمْ حَلَّفُـونِي
أَنَـا إِنْ مِـتُّ فِي هَـوَاكُم قَتِـيْلاً	بِـدُمُوعِي ـ بِحَقِّكُـم ـ غَـسِّلُونِي
ثُـمَّ نَـادُوا الـصَّلَاةَ هَـذَا مُحِـبٌّ	مَـاتَ مَـا بَـيْنَ لَوْعَـةٍ وَشُـجُونِ

وقد قامت الباحثة حياة معاش بتتبع عنصر الحركة على حرف الروي فخلصت إلى النتيجة الآتية[3]:

العلامة	عدد الأبيات	نِسَبُ ورودها
الفتحة	٢١٣	٪ ٤٧.٣٣
الكسرة	١١٦	٪ ٢٥.٧٧

---

(١) الإيقاع في الشعر العربي، ص٧٢.

(٢) ديوانه، ص٧٨.

(٣) الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص٥٢.

السكون	٦٤	٪١٤.٢٢
الضمة	٥٧	٪١٢.٦٦

وهي دلالات واضحة على سيطرة الحركة التي تعكس حال الششتري في رؤيته لله والكون والإنسان.

وأنواع القوافي التي وردت في ديوانه تبعاً لحركة القافية وما يفصل بينها من فواصل على النحو الآتي:

نوع القافية	عددها	نسبة ورودها
القوافي المردوفة	١٣٥	٪٣٠.٥٤
القوافي المؤسسة	١٦	٪٣.٦١
القوافي المجردة من الردف ومن ألف التأسيس	٢٩١	٪٦٥.٨٣

وهذا التنوّع في نسبة العدد «**لا يعني التضاد بقدر ما يعني التنوع والثراء في درجة الإيقاع الصوتي للقافية المطلقة، باعتبارها تمثل السياق المشترك الذي يتناوب فيه كل من الردف والتأسيس وما تجرد منهما**»[1].

فالقافية عند الششتري أداةٌ موسيقيّةٌ متنوّعة الإيقاع بتنوّع المعاني المستكنّة في نفسه، تعبّر عن روح الششتري المتوهّجة، مشترطاً لها أن لا تغترب عن ذهن المتلقي؛

---

(١) الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص٥٢ ـ ٥٣.

ولذلك أسبغ على قوافيه موسيقا مألوفة شائعة لتؤاصر موسيقا الوزن.

***

*** المطلب الرابع ـ الموسيقا الداخلية:**

أ ـ مفهومها وإطارها:

تُعدُّ الموسيقا الدّاخلية إحدى مكونات النص الشعري، وبها تُستكمل جوانب الإيقاع الموسيقي، وهذه البنية الإيقاعية الخفية تتحصّل من محض اجتماع أقطاب جذب ثلاثة:

ـ الشاعر.

ـ والمفردات وماهيتها.

ـ والمتلقي في دائرة زمانية ومكانية معلومة.

«**ففي الشاعر تتحكم ثقافته وبيئته، وفي ماهية المفردة تتحكم مرجعيتها القاموسية... وفي المتلقي يتحكم وعيه بالمفردة وحضورها الدلالي والقاموسي وما يواكب هذا الحضور من مشاعر وأحاسيس**»[1]، وبذلك تُعدُّ الموسيقا الداخلية في مجملها عاكسة للحال التي يحياها الأديب، فهي أقدر على الاتصال بانفعالات الشاعر وأحاسيسه، ومن هنا فقد تخلّقت عن طريق هذا الإيقاع الداخليّ إيحاءاتٌ لما في الوحدات الصوتية من دلالات ومعانٍ انفعالية.

---

(١) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، عبد نور داود عمران، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٨، ص ٢١٠.

يتبع الإيقاع الداخليُّ إطار الوزن والتّقفية، ويتشابك معها في وحدة موسيقية مألوفة، ولذلك أنكر بعض الباحثين هذا التقسيم الموسيقي للقصيدة ما بين داخلي وخارجي؛ لأن الموسيقا الشّعرية بما تتضمّنه من وزنٍ وتقفيةٍ وإيقاعٍ لفظيٍّ وإيحاءٍ ونغمٍ هو عنصرٌ واحدٌ متكاملٌ في عملية إحداث التأثير الموسيقيِّ المطلوب، وهو عنصرٌ لا يقبل التّقسيم، لأن كلا النوعين يتدرّجان في العمل الفني حتى يحدث ذلك الانصهار الإيقاعي المتكامل[1].

تقتضي المنهجيّةُ العلميّةُ تشريحَ مكوّنات الإيقاع، ورصدها، وتتبعها؛ ابتغاء الكشف عن دورها في صياغة المعاني، وبالتالي مدى إفادة الششتري من هذا الجمال الإيقاعي في عملية السبك الرؤيوي لعالمه وأفكاره ومواجده.

إن المتلقّي لأيّ نتاجٍ شعريٍّ سيتحصّل أولّ ما يتحصّله من بنى القصيدة ذاك الإيقاعَ الخفيَّ الذي تلتقطه حاسّة السّمع وتميّزه من الإطار الخارجيِّ للوزن والإيقاع، إيقاعٍ ناجمٍ في تشكّله العامّ عن التركيب البديعي الذي يشكّل النسيج الداخليَّ للوحدات الموسيقية الكبرى (الأشطار)، وعليه تنماز قوة الإحساس استحساناً ونفوراً تبعاً لهذا الإيقاع الخفيِّ، الذي لا يقل أهمّيةً عن الإيقاع المعنوي، «**ومن هنا نطمئن إلى القول إن المحسنات البديعية وخاصة اللفظية منها تعطي أداء إيقاعياً بالقدر نفسه الذي يعطي أداء بلاغياً**»[2].

---

(١) يُنظر: الموسيقا الشعرية، الدكتور صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ج١، ص٩.

(٢) في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيام، الجزائر، ط١، ١٩٩٦، ص١٦٠.

ومن الإطار العامّ لهذه البنى الإيقاعيّة الداخليّة تحوز اللغة العربية مزية التخلّق ذاك، لأنها لغة الوزن في أصلها ومنشئها وفي معناها ومبناها، وهو ما يَسِمُها بلغة التّوافق الصوتيّ والإيقاعيّ؛ لأن الحروف تتبدّل وفقاً لقانون التماثل والتوافق الصوتي[1]، وهي موسيقا تميّزت بها اللغة العربية كونها «**لغة الوزن في كل كلمة، وفي كل صيغة، فليست فيها كلمةٌ واحدةٌ تنعزل عن وزن اشتقاقٍ أو وزن سماعٍ**»[2]، فكيف بها إن احتوتها وحداتٌ موسيقيّةٌ تتقابل في عدد الحركات والسّكنات واللحن!.

ويبقى الفضل الأول لعمليّة الاستحسان الموسيقيّ الداخليّ للشاعر، فهو الخبير بمادّة معزوفاته، العليمُ بأسسها البنائيّة في عمليّة التّركيب الإيقاعيّ الخلّاق، فالموسيقا الداخلية هي «**ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمله في تأليفها من صدى ووقعٍ حسنٍ، وبما له من رهافة، أو دقة تأليف، وانسجام حروفٍ، وبعدٍ عن التنافر، وتقارب المخارج**»[3].

ولا تكتفي تلك الموسيقا الخفيّة من بنية الكلمة وحدها في عملية التخلّق، ومدى اقترابها من المألوف في ابتعادها عن التنافر وغيره من مثبّطات النغم الإيقاعيّ، بل تشمل التركيب الأصغر ضمن التركيب الموسيقي الأكبر (الشطر)، فالإيقاع

---

(١) يُنظر: موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٨٩، ص١٢.

(٢) ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، د. عبد الهادي عبد الله عطية، مكتبة بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، د. ط، ٢٠٠٢، ص٥٤.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي، ص٧٤.

الداخلي «**ينساب في اللفظة والتركيب، فيعطي إشراقة ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجليها، وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها**»[1]. وليس التركيب الصغير سوى تفعيلات و«**التفعيلات عبارة عن أصوات متحركة وساكنة متتابعة على نحو معين، فهي إذن وحدات موسيقية**»[2] تشي بالإيقاع الخفيِّ العام.

ب ـ ظاهرة التكرار في الوحدات الموسيقية وتموجات المعاني:

لا تنفصل حركات النغم الإيقاعيِّ الخفيِّ عن تموجات المعاني التـي يبثهـا الششتري في قصائده، وهذا الإيقاع يبدو في الأثر النفسيِّ الذي تحدثـه عمليـات التّلقّي للنصّ الصوفيّ، فهناك وقعٌ محسوسُ النّغمِ في جرس الإيقاع الخفـيِّ، يثـير في النفس مشاعر التماهي والبكاء، وآخرُ موسيقيٌّ يثير فينا نغمـة الأسـى والألم، وآخرُ يثير فينا شعور الحنان.

ولو بحثنا عن سرِّ هذا الإحساس المتولِّد من عمليّة التلقي لوجدناه حاصلاً من حسن اختيار الشاعر لمفرداته، وطريقة انسجامها، ومدى تآلفها، وما تحمله هذه الوحدات الموسيقية من معانٍ تنسجم هي الأخرى مع النسق العام لإيقاع القصيدة.

وقد تجلّى الإيقاع الخفيُّ في طرقٍ عديدةٍ، عكست نفسية الششتري[3].

---

(١) المرجع نفسه، ص٧٩.

(٢) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص٢٠.

(٣) وقد فصّلتْ الباحثة حياة معاش في هذا الجانب فذكرتْ جماليّات التصريع: وهو أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والروي، على أن تكون عروض البيت المصرّع =

ويُعدُّ التكرار من الظواهر الأسلوبيّة التي تستخدمها الدراسات الأسلوبية الإحصائية لفهم النصّ الأدبيّ، وقد حظي التّكرار بالدّرس والشّرح في دراسات

= تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، ومن ذلك قول الششتري:

سلوي مكروه وحبك واجب   وشوقي مقيم والتواصل غائب

فعروض البيت (واجب) تابع لضربه (غائب)، وكلاهما ينتهي بحرف الباء المتحركةِ بضمٍّ، مما يحقق تجاوباً موسيقياً بين صدر البيت وعجزه، ومن ذلك قول الششتري أيضاً:

ياصاح هل هذه شموس   تلوح للحي أم كؤوس

وذكرتْ الباحثة من تلك الطرق أيضاً بعض جماليات التصدير: وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ثم فصّلت في أقسام التصدير، فمنه مايوافق آخر كلمة من البيت (الصدر) آخر كلمة من النصف الآخر (العجز)، ومن هذا النوع قول الششتري:

أيها الناظر في سطح المرى   أترى من ذا الذي فيه ترى

ومنه ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، ومن ذلك قول الششتري:

ولم نلف كنه الكون إلا توهماً   وليس بشيء ثابت هكذا ألفينا

وآخر نوع من التصدير ماوافق آخر كلمة من البيت بعض مافيه، ومن ذلك قول الششتري:

حديث سواك السمع عنه محرم   فكلي مسلوب وحسنك سالب

وهذه كلها إيقاعات وقيم نغنية لايمكن إخفاؤها. للتفصيل يُنظر: الأشكال الشعرية في ديوان الششتري، ص٥٥ ـ ٥٨، وإنَّ ذكر الباحثة وتفصيلها في هذه الأنواع جعلني أكتفي بخصيصة التكرار الجماليّة ودورها الموسيقي في قصائد الششتري، ابتغاء الكشف عن شيء من مكامن الإيقاع.

البلاغيّين العرب، وتنبّهوا إليه عند دراستهم لمنتوجاتٍ شعريةٍ ونثريةٍ، وبينوا فوائده[١]، وهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إما للتوكيد، أو لزيـادة التنبيه، أو التهويل، أو التعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر[٢].

لكنَّ التكرار الذي سأذكره هو تكرارٌ موسيقيٌّ، وبذلك يفارق قواعد التكرار البلاغي.

تأتي أهمّية التكرار في السّياق الموسيقيِّ كونه يثير انفعالاتٍ في نفس المتلقي، مما أودعه الأديب من معان، والتكرار كما يراه ابن الأثير الحلبي قسمان:

أحدهما: يوجد في اللفظ والمعنى، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع.

والآخر: في المعنى فقط، كقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية[٣].

تتشكّل مظاهر التكرار بأشكال متنوّعةٍ، فقد يحصل التكرار في بيت شعري، أو عبارة، أو كلمة، أو حرف، وكلٌّ واحدةٍ من هذه الأشكال تبرز تأثيراً خاصاً في الإيقاع الداخليِّ، فما التكرار سوى أصوات مكررة تشي بجوٍّ موسيقيٍّ متناسقٍ، بل

---

(١) يُنظر: العمدة، ج٢، ص٧٣، ويُنظر أيضاً: الصناعتين، ص١٩٣.

(٢) يُنظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت١١٢هـ)، تحقيق: شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩، ج٥، ص٣٤٥.

(٣) يُنظر: جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، ص٢٥٧.

إنّ اجتماع الحروف في المفردة بحدّ ذاتها يحدث إيقاعاً داخلياً لما في ذلك من علوٍّ وانخفاضٍ في بنية التركيب للمفردة، فتكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة يخلق نمطاً من الجمال تألفه العين وتأنسه الأذن، فإذا ما حدث ذلك التكرار من حقل واحد، كان أدعى إلى خلق إيقاع داخلي متناسق الوقع في الأذن.

وقد وقَعَ التكرار في قصائد الششتري بشكل لافتٍ، شكّل منه إيقاعاتٍ موسيقيّةً متنوّعةً، تجعل القارئ يعيش الحدث الشعري بما يحتويه من معانٍ، وينقله في النهاية إلى أجواء الشاعر النفسيّة، فهي بمنزلة لوحاتٍ موسيقيّةٍ تخفّف من حدّة التفاعل الفلسفيِّ الصوفيِّ.

وقد أتى التكرار بمستويات عدّة:

ـ تكرار موسيقي على مستوى القصيدة:

استخدم الششتري تقنية التكرار لبعض التموجات الصوتية في شعره بشكل غير ثابت، شأن الحال النفسيّة المضطربة التي يحياها، مما أحدث تنوّعاً موسيقيّاً طفيفاً على مستوى القصيدة، فـ «**خير الموسيقا ما يتمشى مع الأفكار، وتتساوق مع المعاني، وتتجاذب نفحاتها ونبراتها مع حالات النفس، فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقيُّ عاليَ النّغمة... وأما في بثّه وألمه فتكون مسافاته الصوتيّة طويلةً لتساير النغماتُ حالاتِ النّفْس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها**»[1]، فقد جعل الششتري من هذه المسافات بين لبنات الوحدات الموسيقية دائرةً يتحرّك فيها، بل هي وسائله الدّفاعيّة في نفث مكلوم صدره.

(١) موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ص٢١.

ومن هذا النوع قوله في العديد من قصائده:

[الخفيف]

ـ مَا أُحَيْلَى حَدِيْثَ ذِكْرِ حَبِيْبِي ... بَيْنَ أَهْلِ الصَّفَا وَأَهْلِ الفَلَاحِ

قَدْ تَجَلَّى الْحَبِيْبُ فِي جُنْحِ لَيْلِي ... وَحَبَانِي بِوَصْلِهِ لِلصَّبَاحِ[1]

[الوافر]

ـ شَرِبْنَا كَأْسَ مَنْ نَهْوَى جِهَاراً ... فَهِمْنَا عِنْدَ رُؤْيَتِهِ حَيَارَى

رَأَيْنَا الْكَاسَ فِي الْحَانَاتِ تُجْلَى ... ظَنَنَّا أَنَّ فِي الْكَاسَاتِ نَاراً[2]

[الطويل]

ـ وَنَادَمَنِي بَعْدَ الْحَبِيْبِ ثَلَاثَةٌ ... غَرَامِي وَوَجْدِي وَالسَّقَامُ الْمُخَيِّمُ

أَقَمْتُمْ غَرَامِي فِي الْهَوَى وَقَعَدْتُمُ ... وَأَسْهَرْتُمُوا جَفْنِي الْقَرِيْحَ وَنِمْتُمُوا[3]

[الرمل]

ـ غَيْرُ لَيْلَى لَمْ يُرَ فِي الْحَيِّ حَيْ ... سَلْ مَتَى مَا ارْتَبْتَ عَنْهَا كُلَّ شَيْ

كُلُّ شَيٍّ سِرُّهَا فِيهِ سَرَى ... فَلِذَا يُثْنِي عَلَيْهَا كُلُّ شَيْ[4]

استطاعت هذه البنى الموسيقيّة أن تكوّن ـ على الرغم من تباعدها ـ بنية

---

(١) ديوانه، ص٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٦.

(٤) المصدر نفسه، ص٨١.

موسيقية متلاحمة متصلة، فـ (الحبيب ـ حبي)، و (الكأس ـ الكأس)، و (غرامي ـ غرامي)، و (كل شي ـ كل شي)، هي بنى موسيقية، وما المساحات بينها سوى مساحات النفس عند الششتري، فالحبيب والكأس والغرام، هم كل شيء بالنسبة له، هم المساحات الكبيرة في نفسه، نلمح دلالاتها من وقعها الموسيقي الذي اختلفت أنماطه الأسلوبيّة المستخدمة، لأنّ إحساسه بعظيم وقعهم في نفسه حدا به أن يوزّع تلك البنى الموسيقيّة في دوائر الإيقاع المكانيّ الشاسع، «**فالشاعر المجيد يستطيع أن يستخدم من التقنيات والوسائل الصوتية ما يثري عمله ويجعل عمله الفنيَّ أشبه بمعزوفةٍ موسيقيةٍ متعدّدة الأبعاد**»[1].

ـ تكرار موسيقي على مستوى البيت:

جاء التكرار في البيت الواحد على مستويات، وعمل على ربط هذا المكوّن الموسيقيّ بما تستوعبه ذاته ومشاعره، فإن كان الششتري أول من يسمع صدى روحه، فلا بأس من تجليه مكرراً في كلمة توحي بأهمية ما يعتلج صدره، ومن النماذج التي حصل فيها التكرار في البيت الواحد، قول الششتري في العديد من قصائده:

[مجزوء المنسرح]

لِي مَذْهَبٌ مَذْهَبٌ عَجِيبٌ في الحُبِّ قَدْ فَاقَ يَا هَنَائِي[2]

(١) موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ص١٦.

(٢) ديوانه، ص٣٣.

[الطويل]

خَلَعْتُ عِذَارِي فِي هَـوَاكَ وَمَـنْ يَكُـنْ خَلِيْعَ عِذَارٍ فِي الْهَوَى سَرَّهُ النَّجْـوَى
فَمَا فِي الهْوَى شَكْوَى وَلَوْ مُـزِّقَ الحَشَا وَعَارٌ عَلَى العُشَّاقِ فِي حُبِّكَ الـشَّكْوَى(١)

[البسيط]

فَإِنْ تَجَوْهَرْتَ فَاشْطَحْ فَالـسُّكُونُ هُنَـا لَا يَنْبَغِي إِنَّمَا السَّكْرَانُ مَـنْ شَـطَحَا
وَقُلْ لِمَنْ جَدَّ فِي نُـصْحِي فَـدَيْتُكَ لَا تَنْصَحْ فَقَدْ عُدْتُ لَا أُصْغِي لِمَنْ نَصَحَا(٢)

[الخفيف]

فَـأَدِرْ كَـأْسَ مَـنْ أُحِـبُّ وَأَهْـوَى فَهَوَى مَـنْ أُحِـبُّ عَـيْنُ صَـلَاحِ(٣)

[الكامل]

وَاخْلَـعْ عِـذَارَكَ فِي هَـوَاهُمْ دَائِـمَاً أَوَ مَا تَرَانِي قَـدْ خَلَعْـتُ عِـذَارِي(٤)

[مجزء الرمل]

لا يَـــرُدُّ الـعَـتْـــبُ صَـبَّــا بَـــلْ يَزِيـــدُ الـــصَبَّ شَـــوْقَا
كُلَّـــمَا تَقُـــولُ حَـــلَّ غَرْبـــاَ فَفُـــؤَادِي حَـــلَّ شَرْقَـــا

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٤.

(٢) ديوانه، ص٣٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٨.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٩.

فَالْفَنَـــــا فيــــــهِ حَيَـــــاةٌ   فَـــــافْنَ إن رِدْتَ تَبْقَـــــى[1]

[الكامل]

قَسَماً بِمَـنْ ذُكِـرَ الْعَقِيْـقُ مِـنْ أَجْلِـهِ   قَـسَمَ الْــمُحِبِّ بِحُبِّـهِ وَيَمِيْنِـهْ[2]

إنّ معطيات ما انتخبتُه من تكرارٍ في البيت الواحدِ حصلَ بدرجاتٍ متفاوتةٍ، فالتكرار المقصود تكرار موسيقي يحقق أدنى شروط التوافق، وليس التكرار بلاغياً، فهناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي بشتى ضروبه، وبين صوت الشاعر الداخلي، لأنها علاقةُ انسجامِ الإيقاع مع المعنى الذي أراد التأكيد عليه، «**فاستخدام الشاعر لإمكانات الوزن وللتنسيق الصوتي، يجعل من القصيدة الشعريّة أشبه بلوحةٍ فنّيةٍ تتمازج فيها الألوان وتتفاعل... ويمتاز النموذج الشعريُّ عن اللوحة بأنه يمثلُّ حركةً في الزمان من حيث كونه بناءً لغوياً وبناءً موسيقياً**»[3].

فقوله: (لي مذهب) يُعدُّ خلاصة ما يريد قوله في نصوصه كلِّها، وهو مذهبٌ سخّر له إمكاناته الفنية كلها، لكنّه شعر أنَّ قوله لربما يكتنفه الرّفض، ففلسفته أدعى إلى التبرّم من القَبول، فلذلك ثنّى الكلمة فقال: (مذهب عجيب)، فاستطاع أن يولِّد من التكرار إيحاءاتِ المذهبِ، واستطاع في الوقت نفسه إقامة موسيقا داخليةٍ حققّت نوعاً من التّوازن في نفس المتلقي.

والأمر ذاته في دالّاته المكررة جميعها، فقوله (خلعت عذاري) مذهب الصوفيّ

(١) المصدر نفسه، ص٥٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٧.

(٣) موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ص١٧ .

المتفلسف في رؤيته للوجود، ولذلك أتى بشفيعٍ موسيقيٍّ تقبله الأذن وتستحسنه النفس فقال: (خليع عذار)، فحقّق التكرار الموسيقيُّ شيئاً من جماليات هذا الإيقاع.

ـ تكرار موسيقي على مستوى الحرف:

وقع تكرار الحرف في قصائد الششتري بشكلٍ واسعٍ، ولتكرار الحروف أثرُه النفسيُّ في المتلقّي، فهو يمثّل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن يصبَّ فيه أحاسيسه ومشاعره، فكلُّ حرفٍ يوحي بجرسٍ موسيقيٍّ معيّنٍ، ومن النماذج في حسن الإيقاع المتأتي من تكرار حرف بذاته قوله في قصيدته[1]:

[المتقارب]

أَتَيْنَــاكَ بِــالْفَقْرِ لَا بِــالْغِنَى ... وَأَنْــتَ الَّــذِي لَمْ تَــزَلْ مُحْسِنَا

وَعَوَّدْتَنَــا كُــلَّ فَــضْلٍ عَــسَى ... يَــدُومُ الَّــذِي مِنْــكَ عَوَّدْتَنَــا

مَــسَاكِينُكَ الــشُّعْثُ قَــدْ مَوَّهُــوا ... بِحُبِّــكَ إِذْ هُــوَ أَقْــصَى الْــمُنَى

فَــمَا فِي الْغِنَــى وَاحِــدٌ مِــثْلُكُم ... وَفِي الْفَقْــرِ لَا عُــصْبَةٌ مِثْلُنَــا

رَأَيْنَــاكَ فِي كُــلِّ أَمْــرٍ بَــدَا ... وَلَــيْسَ مِــنَ الْأَمْــرِ شَيْءٌ لَنَــا

سَــتَرْتُ اسْــمَكُمْ غِــيْرَةً هَــا أَنَــا ... أُمَــوِّهُ بِالــشُّعْبِ وَالْــمُنْحَنَى

إِذَا كُنْــتَ فِي كُــلِّ حَــالٍ مَعِــي ... فَعَــنْ حَمْــلِ زَادِي أَنَــا فِي غِنَــى

فَــأَنْتُمْ هُــمُ الحَــقُّ لَا غَــيْرُكُمْ ... فَيَــا لَيْــتَ شِــعْرِي أَنَــا مَــنْ أَنَــا

تبدو معطيات هذا التكرار الحرفي والذي يُعدُّ أصغر وحدةٍ موسيقيّةٍ على

(١) ديوانه، ص٦٨.

مستوى البيت ماثلاً بحرف النون، والذي كرره خمساً وعشرين مرّة، وهو حرفٌ يستوعب خصائص الهيام، فقد أعطى جرسه المكرّر إيقاع الصوت المكلوم في معراج الوصول، فقد كشف جرس النون عن حلقات متتابعة لشجوه العاطفي، وهي حلقات موسيقية شكّلت في بنائها العام وحدة موسيقية مستقلة، إنها وحدات إيقاع القلب، مما يثير في المتلقي مشاعر التعاطف مع الشاعر، وكأن المخاطب أصبح كل متلقٍّ لهذا الفيض الجميل، وهي موسيقا تتآلف مع وزن القصيدة وقافيتها لتشيع جوّاً من الإيقاع لا يحقّقه انفراد الوزن والتقفية، فإذا كانت جوانب الموسيقا الخارجية المشتملة على الوزن والقافية من خصائص كل بيتٍ شعريٍّ، فإنّ هناك «**جوانب أخرى تكمل الإيقاع الموسيقي... وتتلازم معه تلازماً يصعب الفصل بينها وبينه**»[1].

ومجمل القول: فقد اعتمد الششتري في موسيقا قصائده العمودية على الوزن والتقفية، وهما مما لا محيص عن وجودهما في أي نصٍّ شعريٍّ، لكنَّ الششتري وظّف أوزان بحوره وقوافيه لتحمل معاني التصوّف الفلسفيّة، والتي تحتاج إلى فنّانٍ حاذقٍ قادرٍ على نقل تجاربه الرّوحية، فنقلها قولاً فنياً حاز مقوّمات الجمال الإبداعيّ، وقد وصلت أفكاره إلى متلقّي شعره بقالبٍ موسيقيٍّ أفرغ فيه انفعالاته، «**فإذا كانت الموسيقا تتمثّل في التآلف بين الأصوات في الزمان، والتّصوير يتمثّل في التآلف بين المساحات في المكان، فإنّ الشّاعر يجمع الخاصّتين مندمجتين وغير منفصلتين**»[2]، وقد وسّع الششتري من مدّه الموسيقي فتنبّه لإيقاعاته الداخليّة، وأحسن من سبكها،

---

(١) ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص١٠.

(٢) التفسير النفسي للأدب، ص٤٨.

لتحمل كلُّ لبنةٍ موسيقيّةٍ معانيَ ابتغى وصولها بنسقٍ إيقاعيٍّ معيّنٍ، فـ «**الكلمات كأصوات هي مطاوعةٌ مرنةٌ وأنّ معانيها قد تتضاعف بتكيف أشكالها وحركاتها في الأذن**»[١].

لقد راعى الششتري في قصائده العمودية قواعد الموروث الشعري، فنسج على منوال القدماء، لكنَّ معانيه التي حمّلها وحداته الموسيقيّة أضفت على الإيقاع العامّ بُعداً متميّزاً؛ لأنّ العلاقة بين المعاني ومدلولاتها علاقة تناسبٍ، يزيد من ألق المعنى جرسُ الإيقاع الحسن، والأخير يكسو المعنى أبّهة، فالمساواة بين أبيات القصيدة في «**الإيقاع والوزن عامة والجمع بينهما معاً في آن واحد، بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها، وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم**»[٢] كل ذلك يوصل البناء الشعري إلى درجةٍ من الموسيقا الجماليّة، والتي لا تحقق بتناقص أحدها، وهو ما عمل الششتري على استكماله فأتت قصائده حسنة القبول في النفس، جميلة الوقع على الأذن.

إن أسلوبية التكرار ودورها في إشاعة جوٍّ من الإيقاع، هو مبحثٌ مترامي الأطراف كبير، لكنّه بحثٌ بالغُ الأهمية لما له من دور في الكشف عن مكوّنات الششتري النفسيّة العميقة.

❊ ❊ ❊

---

(١) الشعر والتجربة، ص٢٧.

(٢) موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٦، ص١٦٥.



*** المطلب الأول ـ مفهوم الموشح ودوره في تجديد البناء الموسيقي:**

يُعدُّ الموشّح فنّاً جديداً على الذائقة العربية آنذاك، بل خروجاً عليها في مستويات ثلاثة:

- مستوى اللغة.
- مستوى الإيقاع.
- مستوى البناء الفني.

لكنّ وشائج القربى واضحةُ المعالم في عمليّة التّوظيف، ومدى الإفادة من الأشكال القديمة والمعتمدة في بثّ المواجد وانعكاسات الرؤى وصهر الأفكار، فكان التجديد حاصلاً في هذا القالب الفنيِّ الجديد الموسوم بالموشّح.

والوشاح كله حليّ النساء، كرّسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالَف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به ومنه اشتقّ توشّحُ الرجل بثوبه، والجمع أوشحةٌ، ووُشُحٌ ووشائحُ[1].

والموشَّحات هي «**الفن الأندلسي الأصيل الذي استحدثه الأندلسيون، وأغربوا**

(١) لسان العرب، مادة (وشح).

به على أهل المشرق، وظهروا فيه كالشمس الطالعة والضياء المشرق»[١].

وقد أتت الموشحات استجابة ضرورية لروح العصر؛ إذ راج سوق الموسيقا والغناء الأندلسي، وفشا بين الناس حتى ألفه الجميع، بل عُرف في الأندلسيّين فِرَقٌ من المغنّين في قصور الخلفاء ومنازل الكبراء من الأندلسيين[٢].

ولم تكن الموشّحات إلا محاولةً لكسر رتابة السأم الموسيقيّ المألوف، إذ بدأ الشعراء يسأمون من النّظم على وتيرة واحدة، فرغبوا في التّجديد والتّنويع فوجدوا الموشّحات أطوعَ وأيسر لذلك التجديد، ولاقى الموشّح استحسان نفوسهم، لأن موسيقاه لا تقيد لحن المبدع ونغماته «**بل ينتقل في أجزائها من نغم إلى آخر، ولا يكاد المغنّي ينتهي من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقا متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافي**»[٣].

والموشَّح «**كلامٌ منظومٌ على وزنٍ مخصوصٍ وهو يتألّف في الأكثر من ستّة أقفالٍ وخمسة أبياتٍ، ويقال له التّامُّ، وفي الأقلِّ من خمسة أقفالٍ وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع، فالتّامُّ ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات**»[٤].

---

(١) المطرب من أشعار المغرب، لابن دحية أبي الخطاب عمر بن حسن (٦٣٣هـ)، تحقيق إبراهيم الأبياري، مراجعة: د. طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت، د. ط، ص٢٠٤.

(٢) يُنظر: الموشحات الأندلسية، دراسة فنية عروضية، د. عبد الله محمد أحمد أحمد عبد الرحمن، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، يناير ٢٠١٣، ص٣١٦، ويُنظر أيضاً: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٤٥٦.

(٣) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٢٠.

(٤) دار الطراز في عمل الموشحات، لأبي القاسم هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك (٦٠٨هـ)، تحقيق: جودت الركابي، دمشق، د. ط، ١٩٤٩، ص٢٥.

ويرى ابن سناء الملك[١] أن الموشّحات من جهة الوزن تنقسم إلى قسمين:

الأول: ما جاء على أوزان أشعار العرب.

والثاني: ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها.

والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين:

أحدهما ما لا يتخلّل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري.

والقسم الآخر: ما تخلّلت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة (كسرة كانت أو ضمة أو فتحة) تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً.

والقسم الثاني من الموشَّحات هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير[٢].

ولم تكن أوزان العرب في قول ابن سناء سوى أوزان الخليل، وما ليس من أوزانه عدّه من أوزان غير العرب، لكنّه المهمَلُ من الدوائر العروضية، فلو وضع الخليل إحدى هذه الدوائر في أبحره لغدت وزناً عربياً؛ لأن الموشح ما هو إلا فرصة التجديد الموسيقي للشعراء، وليس التجديد مقدّمةً تفضي بالضرورة إلى

---

(١) ابن سناء الملك، القاضي أبو القاسم هبة الله بن القاضي الرشيد بن المعتمد بن سناء الملك، ولد نحو (٥٥٠هـ)، وقيل (٥٤٨هـ)، أخذ الحديث عن الحافظ الأصبهاني، اختصر كتاب الحيوان للجاحظ، وسماه: (روح الحيوان)، وله ديوانٌ جميعه موشحات، سماه: (دار الطراز)، يُنظر: وفيات الأعيان وأبناء أبناء الزمان، ج٦، ص٦١ ـ ٦٦.

(٢) يُنظر: دار الطراز في عمل الموشحات، ص٣٣ ـ ٣٥.

خاتمة تقر بالاغتراب الوزنيّ، بل هو مجال تنويعٍ وكشفٍ «**عن إمكانيات هائلة في التطوير الموسيقي للشعر العربي**»[١]؛ إذ تتميز موسيقا الموشحات ووزنها وقافيتها عن القصيدة في اعتماد الموشح على تفعيلات بوصفها وحدات موزونة بدلاً من البحر العروضي، ومن مزج البحور في الموشّح الواحد، ومن ابتكار بعض الإيقاعات التي تصاحب اللحن الموسيقيّ.

وكل هذه الأمور هي من صميم البناء الفنيّ للموشّح، وهي معالم ثابتة فيه، تجعل الموشّح قصيدةً فيما لو عُدل عن ذلك.

وتُعدُّ الموشحات قيمةً موسيقيّةً وذوقيّةً من خلال تفنّنها الموسيقيِّ في الإنشاء والإنشاد، فالموشّحات بوحداتها الموسيقية «**تشقّ على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب**»[٢]، لما تحدثه من نقلاتٍ موسيقيّةٍ غنيّةٍ ومتنوعةٍ، من خلال النظم على وزنٍ معيّنٍ وتقفيةٍ مخصوصةٍ، فيبني الوشّاحُ جزءاً من هذا التشكيل في عملية البناء المتكامل، ومن ثمّ يغاير في التقفية والوزن بلبناتٍ أخرى، ويعيد بعد ذلك رسم اللبنات الأولى، من خلال تراتبيّةِ الأقفالِ الخاضعةِ لنظامٍ موسيقيٍّ يحكمه بناء الموشّح، وإذا ما كان الموشّح قد أُعدّ للغناء، فلا يحتمل سلب خاصّية الوزن الموسيقي في مجمله، فالغناء «**في طليعة العوامل التي أهّلت لظهور الموشحات**»[٣].

---

(١) موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ج٢، ص٦٣.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني (٥٤٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د. ط، ١٩٩٧، ق١، مج١، ص٤٦٩.

(٣) الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، د. فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د. ط، ١٩٩٠، ص١١.

وينقسم من «**جهة أخرى إلى قسمين:**

قسم يستقلُّ التَّلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها.

وقسم لا يحتمل التلحين، ولا يمشي إلا بأن يتوكّأ على لفظةٍ لا معنى لها تكون دعامة للتلحين، وعكازاً للمغني»[١].

ولأهمية الوزن الموسيقيِّ للموشَّح فقد جعله بعض الدّارسين خلاصة التجديد الموسيقيِّ في مسيرة الإبداع قديمِه وحديثِه، فالموشّحات «**هي المحاولة العظمى التي لم تُسبق ولم تُلحق في الخروج على الأوزان التقليدية**»[٢].

وإذا ما كان الموشّح بناءً موسيقياً فإنّ هذا البناء يتكوّن من وحداتٍ موسيقيةٍ متنوعةٍ تبتدئ بمطلع، وأدوار، وأقفال، وخرجة تتوّج الموشّح، وتضفي طابعها الخاص على وجوده.

ومن تقابلات الأقفال يتكون نغمٌ إيقاعيٌّ يزداد رصانة إذا ما ضم إليه وحدات الإيقاع كافة، فالأقفال «**أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون كلُّ قفلٍ منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها**»[٣]، وليس لها عدد معين، لكنّ ابن سناء الملك لاحظ أن أغلب الموشحات لها خمسة أقفال.

وقد كان للخرجة الأثر البارز في وزن الموشح وبنائه الموسيقي، فهي «**أبزار الموشّح وملحه وسكّره ومسكه وعنبره، وهي العاقبة، وينبغي أن تكون الحميدة والخاتمة**

---

(١) دار الطراز في عمل الموشحات، ص٣٧.

(٢) فن التوشيح، مصطفى عوض عبد الكريم، دار الثقافة، بيروت، د. ط، ١٩٧٤، ص٦٦.

(٣) المصدر السابق، ص٢٥.

بل السابقة وإن كانت الأخيرة، وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعملها من ينظم الموشح في الأول»[١].

وعليه فإن الخرجة هي التي ترسم وزن الموشح، فتنوّعُ أوزانِ الموشّحات بتنوُّعِ أوزانِ الخرجة فيها، بل إن الخرجة العامية والأعجمية كانت السبب الرئيس في تنوع الأوزان في تلك الموشحات «**انطلاقاً من بناء سائر أقفال الموشح على أساس تلك الخرجة**»[٢].

ولأهميّة الخرجة فقد بيّن الدارسون طرق تخلّقها، فالوشّاح لو بدأ بنظم الموشّحة كما يفعل في القصيدة الشعرية لتعذّر عليه الإتيان بخرجة تتناسب مع سائر الأقفال من حيث الوزن والقافية، فإنما وزن الخرجة وقافيتها ـ سواء أكانت عامية أم حتى معربة ـ هي التي فرضت على الوشّاح أن ينظم سائر أقفال الموشحة على وزن الخرجة وقافيتها، فالوشّاحون يحصّلون الخرجة أولاً ثمّ ينظمون الموشح على وزنها وقافيتها[٣].

وقد تفرّدت الموشحات الصوفيّة بخصائص تراعي طبيعة ما حُمّلت من معانٍ صوفيةٍ فلسفية، فتميزت عن باقي الموشحات إيقاعاً وتوظيفاً وتلحيناً.

---

(١) فن التوشيح، ص٣٢.

(٢) عروض الموشحات الأندلسية، مقداد رحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص٦٩.

(٣) يُنظر: توشيح التوشيح، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ)، تحقيق: إلبير حبيب مطلق، بيروت، د. ط، ١٩٩٦، ص٣٠، ويُنظر أيضاً: الجديد في فن التوشيح، عدنان صالح مصطفى، دار الثقافة، الدوحة، ط١، ١٩٨٦، ص١٨٧.

ولعل أولى تلك الخصائص ما يقع في مركزيّة الموشّح، ألا وهي الخرجة التي لا تكون مستحسنة إن لم تكن عامية أو أعجمية، إلى غير ذلك مما اشترط لها، لكنّ موشحات التصوف والزهد عامة تكاد تخلو من الخرجات الأعجمية، وقد يكون للعامل الدينيّ الأثرُ في تجنّب الوشاحين لهذه الخرجات، لكي لا يفقد التناسب بين الموشحة وطبيعة المقام العام[1]، ومن ذلك هذه الخرجة من موشّح للششتري، إذ مهد لها في دور البيت الأخير بقوله[2]:

بِالْهَاشِـــــمِي الْـــــمُخْتَارْ	الْهَـــــادِي الرَّسُـــــول
أَرْجُـــو قَـــضَا الأَوْتَـــارْ[3]	وَنَيْـــــلَ القَبُـــــول
والْعَفْـــــوَ عَـــــنِ الْأَوْزَار	فِي الْيَـــــوْمِ الْـــــمَهُول

ثم الخرجة المعربة.

فَفِـــــي هَـــذِهِ الْأَمْـــدَاح	نَـــــشْرُ المِـــــسْكِ فـــــاحْ
دَارَتْ عَلَيْـــــكَ الْأَقْـــدَاح	بِـــــــــــــــرَوْحِ وَرَاحْ

ولا بد من الوقوف على مكوّنات موسيقيّة صوتيّة أخرى في موشحاته من خلال ما يأتي.

* * *

(١) يُنظر: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص١٢١.

(٢) ديوانه، ص١٢١ ـ ١٢٢.

(٣) هكذا وردت في الديوان، لكن المعنى لا يستقيم، وعليه فإني أظن أن الكلمة هي (الأوطار).

* المطلب الثاني ـ الانسيابية الموسيقية للتركيبات البنائية:

بنى الششتري موشحاته بلغةٍ عربيةٍ تبتعد عن الجزالة والتعقيد، واختار لذلك سهل الألفاظ ليلائم طبيعة ما أنشئت الموشحة من أجله، وهو الغناء، فبدت ألفظاه طيّعة ليّنة الوقع، وهذا اللين في ألفاظ موشحاته جعل الباحثين يَسِمُونها بالركاكة إذ لم يأخذوا طبيعة الموشح الغنائية الموسيقية، وطبيعة البعد الديني الصوفي فيه، فالموشحات التي تنحو هذا المنحى يغلب عليها الضعف والركاكة وأنها في لينها وحريتها وائتلافها مع روح العامة قادت اللغة الشعرية إلى الركاكة[1].

تُعدُّ موشحات الششتري ذات صبغة موسيقية في مجملها، فإدراك الششتري لأهمية غناء موشحاته يُعدّ مزيّة إيقاعية، عمل على توظيف هذا الأمر في سائر موشحاته، لكن على الرغم من ذلك فقد تفرّد الششتريُّ بخاصيّة عجيبة، ذكرها الدكتور علي سامي النشار؛ إذ اتسمت موشحاته وأزجاله بلهجة البلد الذي نزل فيه، مما ألبسها بعداً موسيقياً مألوفاً، لأنّ المقصد من إنشائها إنشادُها، أمّا أن يكون الإنشاد مراعياً مكان التولّد فهو من خواص الششتري التي ظهرت في موشحاته.

لقد قدّم الششتري للناس مذهبه لا في أسلوب بسيط موسيقي فحسب، ولا في لغة مألوفة الجرس للمستمع فقط، بل قدّم هذا المذهب الفلسفيَّ في لهجات من حلّ عندهم، مما جعلها تنفذ إلى قلوبهم نفاذاً كاملاً، واستطاع بذلك تطويعَ موشّحاته لعمليات الغناء والمداولة في مجالس الذكر إلى أيامنا هذه، «**فعبقرية الششتري إذن**

---

(١) يُنظر: في الأدب الأندلسي، د. جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د. ت، ص٣٠٥.

كانت في الأداة التي استخدمها في السيطرة على اللهجات المختلفة... فقد كان أندلسياً في الأندلس، ومراكشياً في مراكش، وطرابلسياً في طرابلس، وشامياً في الشام، ولم يشعر مجتمع من تلك المجتمعات أن الرجل كان غريباً عليه»[١].

لقد جاءت كلمات موشحاته الصوفية قريبة مألوفة، تبتعد في نظمها وسبكها عن الكلمات الغريبة، وكل ما من شأنه أن تستثقله أذن المستمع، فجاءت معظم موشحاته في هذا الباب من الانسيابية الموسيقية، ومنها قوله[٢]:

الْحَمْدُ للهِ عَلَى مَا دَنَا

مِنَ السُّرُورِ وَالْهَنَا وَالْمُنَى

فَقُلْ لِوَاشٍ قَدْ وَشَى بَيْنَنَا

قَدْ ذَهَبَ الْبُؤُوسُ وَزَالَ الْعَنَا وَوَاصَلَ الْخِلُّ وَنِلْنَا الْمُنَى

إلى أن يقول:

يَا فَانِياً لَو كُنْتَ لِي عَاشِقَا

لَمْ تُبْصِرْ إِلَّا الْوَاحِدَ الْخَالِقَا

فَاسْمَعْ كَلَاماً مُبْتَغَى فَائِقَا

لَوْ كُنْتَ فِيمَا تَدَّعِي صَادِقَا مَا أَبْصَرَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا أَنَا

---

(١) أبو الحسن الششتري الصوفي الأندلسي الزجّال وأثره في العالم الإسلامي، مجلة المعهد المصري، ص١٥٦.

(٢) ديوانه، ص٢٥٢ ـ ٢٥٤.

أَقْبِلْ عَلَى الْحَقِّ وَدَعْ مَا مَضَى

وَايْأَسْ مِنَ الْخَلْقِ وكُنْ مُعْرِضَا

عَمَّنْ سِوَانَا وَانْتَصِرْ بِالْقَضَا

تَنَلْ رِضَانَا وَهْوَ نِعْمَ الرِّضَا وَتُرْفَعُ الْحُجْبُ الَّتِيْ بَيْنَنَا

تبدو موسيقية الألفاظ واضحةً من سهولة التركيب وحسن الاختيار فإذا «**كان الوشاح قد اختار الكلمات المأنوسة المألوفة الشائعة ذات الهمس والرنين الموسيقي الرقيق، فإنه يصل إلى ذلك الاختيار الدقيق من بين المجاميع المترابطة في حقل دلالي معجمي للأفراد الأكثر موسيقية ورشاقة**»[1].

لقد أتت أبنية الششتري في موشحاته معادلاً موضوعياً للمدّ الثقافي الفنيّ في عصره، فعمل على تطويرها والتعمق في هندسة أبنيتها، فجاءت موشحاته تبعاً لهذه المواءمة ما بين بناء موسيقي شاهق، وأبنية صغيرة تراعي في كلّ منها طبيعة التكوين، ومن هذه الأبنية قوله[2]:

مُقْلَتِي تُبْدِيْ مَا أَخْفَيْتُ مِنْ وَجْدِيْ

كَيْفَ بِالْكِتْمَانْ وَقَدْ نَمَّ بِيْ دَمْعِيْ

لِنْتُ لِلْهِجْرَانْ وَمَا اللِّيْنُ مِنْ طَبْعِيْ

سَطْوَةُ الْأَجْفَانْ يَضِيْقُ بِهَا ذَرْعِيْ

(١) الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٢١٤.

(٢) ديوانه، ص١٢٨ ـ ١٢٩.

وَحْـــــدُهَا يُــــــرْدِيْ فَكَيْـــــفَ مَــــعَ الـــــصَّدّ

يَـــــا غَـــــزَالاً حَـــــالْ عَـــــلَى الــــصَّبِّ فِي الْعَهْـــــدِ

بَعْـــــدَمَا قَــــدْ مَــــالْ عَــــنِ الْوَصْــــلِ لِلْـــــصَدّ

ذَا الجْفَـــــا قَـــــدْ طَـــــالْ وَقَـــــدْ جُــــرْتَ بِالْقَـــصْدِ

لَمْ أُرِدْ بُعْـــــــــــدِي وَلَكِنَّـــــــــهُ سَــــــعْدِيْ

إلى أن يقول:

مُنْيَـــــــةَ الْقَلْــــــبِ عَبِيْـــــدُكُمْ هَـــــيْمَانْ

خَــــلِّ عَــــنْ عَتْـــــبِ وَدَعْ عَنْـــكَ مَـــا قَـــدْ كَـــانْ

بُغْيَــــــةَ الـــــصَّبِّ أَنْ يُكْتَـــــبْ مِـــــنَ الْغِلْـــمَانْ

خَـــيْرَ مَـــا عِنْـــدِيْ إِذَا صِـــحْتَي عَبْــــدِي

لقد كانت أبنية الششتري في موشحاته مطالبَةً بالوفاء لهذا المدِّ الغنائيِّ في عصره، فلم يألُ جهداً في عملية البناء هذه، فقد كان لهذا المدّ الثقافي الجديد من مجالس الذكر والسماع وما يستتبعه من مقتضيات هذه المجالس الأثرُ البالغُ في تطوير موسيقا الموشحات.

وهناك عاملان ساعدا على رفد هذا التطور الموسيقي للموشحات:

الأول منهما: أن الموشحات غدت أكثر قبولاً للمتلقّين من الشعر العمودي، إذ إنها توائم طبيعة التصوف ممارسةً دينيةً شعبيةً.

والثاني منهما: عملية الانصهار التي أحدثها التصوف، فقد ارتبط بالسماع، مما أدى إلى انصهار أفكاره في عمليات الغناء والسماع.

بل إن الغناء وما يستتبعه من سماع يُعدُّ من علوم مذهب الششتريّ، فعقد له باباً أسماه (**العلم الخامس، في السماع ولواحقه**)[١]، وأكّد على أهمية السماع، ولم يوفر دليلاً إلا وساقه لإثبات وجهة نظره، وهذا الأساس النظري في مذهبه لا بدّ أن يترجمه فناً في أخصّ أبواب السماع ألا وهي الموشحات.

وقد وافقتْ انسيابية التوزيع الموسيقي قولَ ابن سناء الملك، فهي من أكثر أقسام الموشحات وجوداً، مما يستقل التلحين به ولا يحتاج إلى ما يعينه عليه[٢].

وهذه الانسيابية تأتي أيضاً من طبيعة الموشح، فقد سمّي بالموشح «**لما فيه من تزيين وترصيع وصنعة وتناظر وتنوع في القوافي... مما يجعله كوشاح المرأة المرصّع**»[٣].

إن أولى عمليات الرصد لأبعاد الإيقاع الموسيقي في موشحات الششتري تبدو في محض تشكّلها الأول، من دون إعمال مزيدِ جهدٍ في عمليات الرصد، مما سيأتي في البحث، فالبنائية الموسيقية أتت من:

١ ـ التركيبات المعنوية الحاملة للأفكار.

٢ ـ التركيبات البنائية الحاملة للألفاظ.

٣ ـ التركيبات الموسيقية الحاصلة من مجموع هذه التركيبات.

وعلى الرغم من هذه الصلة بين الموشحات وبين إيقاعاتها وطريقة غنائها،

---

(١) يُنظر: الرسالة العلمية في التصوف، ص١٢٢ ـ ١٢٣.

(٢) يُنظر: دار الطراز في عمل الموشحات، ص٣٧.

(٣) موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، ص١٩٠.

وما اعتمدته لغةُ الموشحات في ألفاظها الرقيقة، والمعاني الطريفة السطحيّة في بعضها، وموضوعاتها التي تناسب جوّ الغناء، فإنه لا يُعلَم حقيقةُ طبيعةِ النظرية الإيقاعية التي قامت عليها الموشحات، ولا عن كيفية أدائها وتلحينها وإنشادها، لأن المقصد الأوّل هو استطاعة المتلقين من إنشادها وسماعها وتداولها، فكان ذلك يتبع لذوقية المتلقين ومدى التكوين الموسيقي فيهم.

إن هذه الأقسام من موشحات الششتري مما لا يحتاج إلى عكّازة فنية في التلحين لا يعني فقر موشحاته من فنيات الإيقاع الموسيقي المختلفة، فقد وُجدت فنيات شتّى أغنت البعد الإيقاعي في موشحاته.

* * *

*** المطلب الثالث: اللازمة الموسيقية وطرق ورودها[1]:**

تُعدّ اللازمة مزيّة الأغاني الشعبية، ووجودها في نصوص الششتري يُفيد أمرين:

---

(١) لا بد في البداية من تبيان أمر مهم، وهو أنّ المعطيات الدلالية في موشحاته لن تتبع النهج الإحصائي العددي للموشّحات، فجهد المحقق في الديوان لا ينكَر، لكنَّ الفصل التام في أعداد الموشحات ومدى نسبتها إلى الششتري في بعض منها، يبقي المسألة غير محسومة، لأنّ هذا العمل في التحقيق يحتاج إلى مجموعةٍ من الأدوات التي لم تتيسر للمحقق، مثل المعرفة الوثيقة باللهجات الأندلسية، وغيرها من اللهجات مغربية ومشرقية، مما لا يجزم في الفصل بين بعض النصوص موشحات أو زجلاً، أو في نسبتها إلى الششتري جزماً لا ظناً، ولذلك فإن المعطيات الدلالية لن تكون محسومة في نسبة بعض فنيّات التوظيف يُنظر: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٣٣٤.

الأول فيهما: أن الششتري استقاها من الأغاني الشعبية.

والثاني: أن الشعبية الحالية هي امتداد لأغانٍ قديمة لاسيما من حيث طبيعة بنائها، وارتباط هذه اللازمة بالوظيفة الغنائية للموشحات، وقد «**رشح أشعار الششتري في هذا المجال لأن تصير مادة الغناء الذي يكسبها جمالاً وروعةً**»[(١)].

إن اللازمة ـ وهي تكرار للغصون في المطالع والأقفال والمخارج أو اقتصارها على بعضها ـ تُعدّ ركيزة موسيقية مستقلة، فإذا ما أضيف شكل الموشح الموسيقي في أساسه فقد خلصت للغناء مطلقاً.

ولدى قراءتي لموشحات الششتري جميعها، وإعادة ذلك مراراً تبين لي أنواع اللازمات في موشحاته، فقد جاءت كالآتي:

١ ـ تكرار اللازمة في المطلع وتكرارها في الخرجة:

ومنها قوله[(٢)]:

زَارَنِي حِبِّـــيْ وَطَابَـــتْ أَوْقَـــاتِي وَسَـــــمِعْ لِي الْحَبِيْـــــبْ

وَعَفَـــا عَـــنْ جَمِيـــعْ زَلَّاتِيْ عَـــلَى غَـــيْظِ الرَّقِيـــبْ

لكن قفل البيت الثاني حتى الخرجة جاء مختلفاً، ومن ذلك هذا البيت الأول:

---

(١) يُنظر: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٣٥، ويُنظر أيضاً: الزجل في الأندلس د. عبد العزيز الأهواني القاهرة، د. ط، ١٩٥٧، ص١٣٦.

(٢) ديوانه، ص٨٩ ـ ٩٠.

زَارَنِي مُنْيَتِــي وَزَالَ الْبَــاسْ وَسَــمَعْ[١] بالوِصَــالْ
وَحَــضَرْ حَــضْرتِي وَدَارَ الْكَــاسْ وَبَلَغْــتُ الْآمَــالْ
وَشَرِبْنَــا وَطَابَــتِ الْأَنْفَــاسْ مِــنْ مُــدَامٍ حَــلالْ
إمْــلَا كَــاسِيْ فَفِيــهْ مِــزَاتِي نَــشْرَبُوا يَــا لَبِيْــبْ
وَحَبِيْبِــي أُنْــسِي وَمِــشْكَاتِي مَعِــي حَــاضِرْ قَرِيْــبْ

ويستمر في ذلك، لكنه في الخرجة أعاد اللازمة التي ابتدأ بها فقال:

أَنَــا فِي مَــذْهَبِي نَهَــب نَفْــسِي لِلَّــذِيْ هِمْــتُ فِيْــه
وَحَــضَرْ حَــضْرتِي حَــضَرْ أنْــسِي وَأَضَــا الْوَقْــتُ بِيْــه
وَتَقُــلْ لُــو يَــا بَــدْرِي يَــا شَمْــسِي عِنْــدَمَا نَلْتَقِيْــه
زَارَنِي حِبِّــي وَطَابَــتْ أَوْقَــاتِي وَسَــمِحْ لِي الْحَبِيْــب
وَعَفَــا عَــنْ جَمِيْــع زَلَّاتِي عَــلَىْ غَــيْظِ الرَّقِيْــب

ومثل ذلك الموشح الآخر، إذ قال في مطلعه[٢]:

قَلْبِــي هُ لَــيْلَى وَلَــيْلَى هِ الْــمُنَى تَــسْقِينِي خَمْــرِي
كَعْبَــةُ الْحُــسْنِ هــي الْجَــذْبُ بِنَــا ربَّــةُ الْخِــدْرِ

ثمّ عاود اللازمة في الخرجة فقال ممهداً:

قَــدْ ثَبَــتْ مُلْكِــي وَزَالْ عَنِّــي الْعَنَــا قَــدْ ثَبَــتْ مُلْكِــي

(١) هكذا وردت في الديوان، وأظنها: (وسمح).

(٢) ديوانه، ص١٦٧ ـ ١٦٨.

فَـالْحَظُوا نَحْـرِي إِذَا مَـا قَـدْ دَنَـا حَجِّـي أَوْ نُسْكِي
خَمْـرَةُ الْحُـبِّ تُبَـاعُ بِـدَيْرِنَا وَالْهَوَى مِلْكِي
قَلْبِي هُـوَ لَـيْلَى وَلَـيْلَى هِـيَ الْـمُنَى تَسْقِنِي خَمْرِي
كَعْبَـةُ الْحُسْنِ هِـيَ الْجَـذْبُ بِنَـا رَبَّـةُ الْخِدْرِ

٢ ـ تكرار اللازمة تكراراً تاماً من المطلع مروراً بالأقفال فالخرجة:

ومن ذلك قوله[(١)]:

طَابَـتْ أَوْقَـاتِي وَحَيَـاتِي مُـذْ بَقِيْـت مَجْمُـوع مَـعَ ذَاتِي
أَنَـا إِنْسَانِي يَهْـوَانِي لَمْ يَـزَلْ مَعِـي يَرْعَـانِي
وَعَـنِ الفَـانِي أَفْنَـانِي وَبِتَخْلِيقِـي أَوْقَـاتِي
طَابَـتْ أَوْقَـاتِي وَحَيَـاتِي مُـذْ بَقِيْـت مَجْمُـوع مَـع ذَاتِي

وتبقى هذه اللازمة مكررة إلى الخرجة، إذ مهّد لها فقال:

يَـا عَـذُولِي رُوحْ كَـم تَخْـدَع الفُـؤَادْ مَجْـرُوح لم يَسْمع
إِنْـتَ مَـا فِيْـك رُوح تَتْخـدَّع وَتَهِـيج نَـارْ شَـهْوَاتِي
طَابَـتْ أَوْقَـاتِي وَحَيَـاتِي مُـذْ بَقِيت مَجْمُـوع مَـعَ ذَاتِي

وهذا النوع من اللازمة يعطي إيقاعاً موسيقياً بارزاً، مما يساعد في عملية الغناء الجماعي، فالأقفال مع المطلع والخرجة تمثّل وحدات موسيقية كبرى، وما تحتويه هذه الأقفال من أدوار، وما تحمله من قواف منوّعة، كل ذلك يعطي بناء

(١) ديوانه، ص١١١.

موسيقياً كاملاً.

٣ ـ تكرار كامل في الغصن الثالث والرابع من المطلع والقفل والخرجة.

وهو أكثر اللازمات وروداً في موشحاته مما أضفى بعداً موسيقياً متميزاً عن اللازمات الأخرى، ومنها قوله[1]:

عَــدِّ عَــنِ الْــوَهْمِ وَالْخَيَــالِ وَاسْــتَعْمِلِ الْفِكْــرَ وَالنَّظَــر

مَــا النَّــاسُ إِلَّا كَــمَا الْخَيَــالِ فَــانْظُرْ إِلَى مَاسِــكِ الــصُّوَر

إِذَا التَّمَــاثِيــلُ لِلْمِثَــالِ يَظْهَــرْنَ فِي عَــالَمِ الْبَــصَر

مَــا النَّــاسُ إِلَّا كَــمَا الْخَيَــالِ فَــانْظُرْ إِلى مَاسِــكِ الــصُّور

شُـرَابُـهُــا لَاحَ كَـالــزُّلَال قَــدْ فَاتَــهُ الــرِّيُّ وَانْحَــصَر

مَــا النَّــاسُ إِلَّا كَــمَا الْخَيَــالِ فَــانْظُرْ إِلَى مَاسِــكِ الــصُّوَر

ويستمر التغاير في الغصنين الأولين إلى قوله في الخرجة:

دَعْ مَــا يُقَــالُ مِــنْ الْــمَحَالِ مِمَّــا خَفَــى أو مِمَّــا ظَهَــرْ

مَــا النَّــاسُ إِلَّا كَــمَا الْخَيَــالِ فَــانْظُرْ إِلَى مَاسِــكِ الــصُّوَرْ

تبدو الإيقاعات الموسيقية من خلال هذا التوزيع بين لازمات مكررة في أغصان، وبين توحيد الروي في تقابلات الأغصان الأولى وتقابلات الأغصان الثانية، ثمّ ما تعطيه قوافي الأدوار، وكل ذلك يؤدي دوره الإيقاعي في عملية البناء الموسيقي الشامل، ولا بد من رسمٍ بيانيٍّ يعطي تمفصلات الإيقاع وانسجامه وتآلفه.

---

(١) ديوانه، ص١٤٢.

ب		ج
أ		أ
	د	
ب		ج
أ		أ
	د	
ب		ج
أ		أ

فنلاحظ هذا التوزيع الموسيقي بين تقابلات الأحرف، فكل حرف يمثل لازمة معينة، وإن كان الحرف (أ) هو اللازمة الكبرى، لكنّ حرف (ب) يعطي إيقاعاً معيناً، ومثله (جـ) وما أستطيع أن أسميه جسور الإيقاع في الحرف (د)، وهذا التوزيع لعله يخالف قول الدكتور إبراهيم أنيس، فقد «**كان من الممكن أن تعدّ الموشحات حدثاً جديداً وثورة في الشعر العربي لولا أن ما بها من جدّة لا يعدو الوزن والقافية**»[1]، بل أتت الجِـدَّة من التوزيع الإيقاعي الجديد، ومدى إفادة الوشّاح من المعجم السهل البسيط، ودمج ذلك في عمليات الغناء، وهذه التنوعات الصوتية لا تُعدُّ ذات قيمة في تغير المعنى فيما لو تغيرت الوحدة التقسيمية[2].

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢١٧.

(٢) يُنظر: الحروف والأصوات في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، د. عبد المنعم محمد النجار، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٨٢، ص٨.

٤ ـ تكرار كامل في الغصن الثالث والرابع في الأقفال والخرجة، وتفرد المطلع بغصنين يتكرران في لازمات الغصن الثاني والثالث في الأقفال.

ومنها قوله(١):

قَـــدْ ظَهَـــرْتُ فِي مِـــرْآتِي　　　عِنْـــدَ رَمْـــي لِلمَنْـــساتِي

وفي الأقفال قال:

لَـــيْسَ بِالْـــمَفْقُودْ　　　وَبِمَحْـــوِي هُ إِثْبَـــاتِي

قَـــدْ ظَهَـــرْتُ فِي مِـــرْآتِي　　　عِنْـــدَ رَمْـــي لِلمَنْـــسَاتِي

مُخْـــبِـــرٌ عَـــنْ مَّـــا　　　قَـــدْ رَأَى مِـــنْ مَغْرُوضَـــاتِي

وفي الخرجة قال:

قَـــوْلُ مَـــنْ غَـــنَّ　　　أَطْيَـــبُ مَـــا هِـــي أَوْقَـــاتِي

قَـــدْ ظَهَـــرْتُ فِي مِـــرْآتِي　　　عِنْـــدَ رَمْـــي لِلمَنْـــساتِي

فهذا النوع من اللازمـات لا يختلف عن سابقـه، إلا من خـلال قلة أعداد الوحدات الموسيقية في درجتين، لكن معاودة تكرار اللازمات يكمل هذا النقص في أغصان الوحدات الموسيقية.

٥ ـ تكرار اللازمة في الغصن الرابع من القفل والمطلع والخرجة.

ومنها قوله(٢):

---

(١) ديوانه، ص١١٧.

(٢) ديوانه، ص٣٦٠.

كُلَّـــــمَا قُلْـــــتُ بِقُـــــرْبِي تَنْطَفِـــــيْ نِـــــيْرَانُ قَلْبِـــــي
زَادَنِي الْوَصْـــــلُ لَهِيْبـــــاً هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِّ

ثمّ قوله في باقي الأقفال:

مَـــــا بَقِـــــى إِلَّا التَّفَـــــانِي حَبَّـــــذَا فِي الْحُـــــبِّ نَحْبِـــــي
إِنَّنِـــــي بِالْـــــمَوْتِ رَاضٍ هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِّ
- إِنْ يَكُـــــنْ يُرْضِـــــكَ قَـــتْلِي فَاجْعَـــــلْ الْقَتْـــــلَ بِقُـــــرْبِي
إِنَّنِـــــي بِالْوَصْـــــلِ أَفْنَـــــى هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِّ
فَبِــــهَـــــذَا زَادَ عِـــــشْقَـــاً وَرَضِي بِالْعِـــــشِقِ صَـــــحْبِي
وَتَفَانَيْنَـــــا جَمِيْعَـــــاً هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِّ
آه يَـــــا تَمْـــــزِيـــــقَ قَلْـــــبِي آه يَـــــا قَـــــتْلِي وَسَـــــلْبِي
مُـــــتُّ مِـــــنْ لُطْـــــفِ الـــــشَّمَائِلِ هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِّ
عِـــشْتُ طُـــــولَ الـــــدَّهْرِ فَـــــانِي مُـــــسْتَهَامَ الْعَقْـــــلِ مَـــــسْبِي
طَيِّـــــبَ الْعَـــــيْشِ خَلِيْعَـــــاً هَكَـــــذَا حَـــــالُ الْـــــمُحِبِّ

إن تنوع اللازمات الموسيقية هي بنية موسيقية كبرى في الموشح عامة، تتفرّع عن لازمات صغرى فيما تجلت عنه هذه اللازمات في طرق ورودها، وما حققته من إيقاعٍ ملموسٍ ساعد في عمليات الغناء، واستحسان السماع، «**فاللازمة هي التجديد الكبير الذي أدخله الششتري في الموشحات والأزجال**»[1]، وهو تجديد واضحٌ

---

(١) الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٣٥٠.

فيما أثبتُّه من موشحاته.

* * *

*** المطلب الرابع ـ الوحدات الموسيقية الصغرى:**

لم تقتصر الموشحات في تشكيلها الموسيقي على تنوع القوافي في الأدوار، والعودة إلى قافية تربط أقفال الموشح، وعلى تكرار اللازمات الموسيقية في الكثير منها، بل عمل الوشّاح على استخدام فنيات الإيقاع المختلفة في عملية البناء، فجاءت الموشحات أقرب إلى معزوفة موسيقية موزعة الألحان ما بين وحدات موسيقية كبرى، تبدو في الهيكل الخارجي والإطار العام، ووحدات موسيقية صغرى على مستوى الكلمة والحرف، وما يختصُّ به كلُّ حرفٍ من صفاتٍ، ومِن تَقابل هذه الصفات بين رخوٍ وجهرٍ، واستعلاءٍ واستفالٍ، وهمسٍ وشديدٍ، وكلُّ هذه التقابلات على مستوى الحرف تعطي بعداً موسيقياً يضاف إلى البناء الموسيقي العام، «**فالانسياب الصوتي من أهم مميزات الشعر حتى يتسنى ـ لمن أراد ـ الإنشادُ، وتزيد أهمية ذلك في الموشح لعلاقتها الوطيدة بالغناء**»[1]، وعليه فإن الحرف يُعدُّ ـ وما يقابله من حروف مغايرة الإيقاع ـ وحدة موسيقية لا تقل أهمية عن بقية الوحدات الموسيقية.

عرّف ابن جني[2] الصوت فقال: «**عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً**

---

(١) قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، أحمد بن عيضة الثقفي، أطروحة دكتوراه في النقد والأدب الأندلسي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، قسم الدراسات العليا، ٢٠٠٦، ص٥٦١.

(٢) أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي النحوي المشهور (ت٣٩٢هـ)، كان إماماً في علم =

حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً»[١].

ويعدُّ البحث في مكونات الإيقاع الحرفي بحثاً كبيراً، نظراً لتشعب كل حرف بين صفات متعددة، ولذلك سأقف عند بعض الظواهر الموسيقية على مستوى الحرف من خلال:

ـ تمايز الإيقاع الحرفي:

تتوزّع حروف الهجاء في حقول الصّفات، وكان لحقلي الاستعلاء والاستفال دوره البارز في تبيان التمايز الإيقاعي الذي يعطيه تقابل هذه الأحرف، وما تتألف مع باقي المكوّنات الموسيقية، ليؤدي في حاصلة جملة من التباينات الموسيقية التي تميزها الأذن ويألفها السمع.

والاستعلاء هو ارتفاع اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق بالصوت، والأصوات التي توصف بهذه الصفة هي: الخاء، والغين، والقاف، والضاد، والطاء، والصاد، والظاء.

أما الاستفال فهو خروج الحروف من أسفل الفم لتسفّل اللسان حال النطق

= العربية، قرأ الأدب على الشيخ أبي علي الفارسي، ثم قعد للإقراء بالموصل، وله أشعار حسنة، ولابن جني من التصانيف: كتاب الخصائص، وسر الصناعة، والمنصف في شرح تصريف أبي عثمان المازني، وغيرها، يُنظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج٣، ص٢٤٦ ـ ٢٤٨.

(١) سر صناعة الإعراب، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق د. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٥، ج١، ص٦.

به، وتوصف بهذه الصفة جميع الحروف العربية عدا أحرف الاستعلاء المجموعة في قولنا: خص ضغط قظ[١].

وكلمتا استعلاء واستفال وما ينجلي عنهما من صفات الحروف ما هو إلا تردد الحرف إيقاعياً بين طبقة إيقاعية عليا وطبقة دنيا، أو ما يسمى في علم الموسيقا بين قرار وجواب.

أما الصفير فهو عبارة عن صوت زائد يخرج مع النطق لبعض الأصوات، وهذا الصوت يشبه صفير الطائر، وفيه لأجل صفيره قوّة وحدّة، وقد عدّ العلماء المحدثون الثاء والذال والزاي والسين والشين والصاد والظاء والفاء من حروف الصفير على اختلاف درجاتها فيه[٢]، فورود حروف الصفير وتردّدها بين قوة وضعف هو إيقاع بحدّ ذاته، فإن أضفنا إلى ذلك مقابِلاتها من الصفات كان الإيقاع أبرز وأوضح.

ومن التباينات الموسيقية على مستوى الحرف صفتا الجهر والهمس، فالجهر

---

(١) يُنظر: مخارج الحروف وصفاتها، للإمام أبي الإصبع السُّماتي الإشبيلي المعروف بابن الطحان (٥٦٠هـ)، تحقيق: د. محمد يعقوب تركستاني، ط١، ١٩٨٤، ص٩٠، ويُنظر أيضاً: سرّ صناعة الإعراب، لأبي الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، تحقيق: د. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٥، ج١، ص٦٢، ويُنظر أيضاً: التمهيد في علم التجويد، لشمس الدين أبي الخير محمد بن الجزري (٨٣٣هـ)، تحقيق: حاتم قدور أحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص٩٧.

(٢) يُنظر: الأصوات اللغوية في لسان العرب في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، د. ناجح عبد الحافظ مبروك، دار التوفيقية للطباعة، القاهرة، د. ط، ١٩٨٢، ص٧٤، ١٠٩.

حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت، أما الهمس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه، والأصوات المهموسة مجموعة في قولنا: ستشحثك خصفه[1].

والحروف الرخوة عند القدماء: الهاء والحاء، والغين والخاء والشين والصاد والضاد والزاي والسين والظاء والثاء والذال والفاء، والشديد منها مجموع في قولنا: أجد قط بكت[2].

إن هذه التمايزات في صفات الأحرف ستكون معزوفة موسيقية إن ضمت إلى بعضها إذ سيبرز التقابل الجمالي الحاصل من مجموع ذلك واضحاً، يقول الششتري في موشح[3].

جَلَّ مَنْ نَهْوَاهُ جَلَّا   ولِقَلْبِي قَدْ تَجَلَّى

قَدْ تَجَلَّى لِي مَجِيدِي

حَتَّى غِبْتُ عَنْ وُجُودِي

وفِي غَيْبَاتِي شُهُودِي

وَأَنَا يَا قَوْمِ أوْلَى   أنْ نَهِيمْ في حُبِّ مَوْلَى

---

(١) يُنظر: سر صناعة الإعراب، ج١، ص٦٠، ويُنظر أيضاً: الأصوات اللغوية في لسان العرب، ص٩٢.

(٢) يُنظر: سرّ صناعة الإعراب، ج١، ص٦١، ويُنظر أيضاً: مخارج الحروف وصفاتها، ص٩٠ ـ ٩٢.

(٣) ديوانه، ص٢٢٠.

مَعِــــي مَــــوْلَى لَا يَحُولُــــوا

وَلَــــهُ فِعْــــل جَمِيْــــلُ

وَمُنَادِيــــهِ يَقُــــولُ

مَــنْ أَتَــى قَــوْلاً وفِعْــلاً قَــدْ رَقَــى لِلــصَّفِّ الْأَعْــلَى

بِــأَبِي قَــوْمٌ كِــرَامُ

عَرَفُــوا الْــمَولَى فَهَــامُوا

صُــفِّقَتْ لَهُــمْ مُــدَامُ

وكئُــوسُ الْحُــبِّ تُمْــلَا وَعَــرُوس الْحَــقِّ تُجْــلَى

أَنْــتَ رَبُّ الْكَــوْن وَحْــدَكْ

والْكَــرَمُ والْجُــودُ عِنْــدَك

مَــا تَــشَا إِفْعَــلْ بِعَبْــدَك

أَنَــا عَبْــدٌ وَأَنْــتَ مَــوْلَى سَــيِّدِي أَهْــلاً وَسَــهْلاً

لا بدَّ لدراسة الإيقاع الحرفي ومدلولاته من إجراء إحصاءٍ بيانيٍّ، يجلو شيئاً من جماليات الإيقاع الحرفي، وقد خصصتُ الموشح بهذه الدراسة الجزئية في أصغرها وحدة موسيقية؛ لأن عروض الموشحات غير ثابتة بل في أغلبها سماعية، وهذه الدراسة الإحصائية لأصغر الوحدات الموسيقية تجلياً تكشف عن تقاطعات موسيقية جمالية، ولا بد من إثبات جدول يبيّن صفات الحروف وعددها وحروفها في الموشح السابق:

صفات الحروف في الموشح	عددها	حروفها
الاستفال	١٩٢	ج ل م ن هـ و ب ي د ح ت ع
الاستعلاء	١٤	ق غ
الشدة	٦١	ج ق ب د ت
الجهر	١٧٨	ج ل م ن و ق ب ي د غ ع
الهمس	٢٨	هـ ح ت
الرخاء	٢٥	هـ ح ع

لقد لجأ الششتري في موشحه إلى الإكثار من حروف الاستفال، ولم تكن حروف الاستعلاء إلا نذراً يسيراً مقارنة بأضدادها، وقد كانت المعاني التي حملتها تناسب ما قد استخدم له من حروف، فهو في مناجاة المحبوب عقب بعد الجمع، أي في بعد الغياب الثاني، لكن الإكثار من حروف الاستفال من دون الاستعلاء لا يضفي شيئاً من مزايا الإيقاع المتأتية من التباين الضدّي، فعمد إلى التعويض عن ذلك بالإكثار من حروف الجهر، فكان الجهر يقابل الاستفال، وكثرة حروف الجهر من خلال مدلولاتها كانت تعبيراً عن جلوة الغناء المصاحب لرقّة المعاني، وما تبقّى من صفاتٍ موزّعـةٍ بشكلٍ إيقاعيٍّ هنا وهناك فقد أضفى تلويناً موسيقياً في تقابلات الحروف.

- الحيل البنائية في التكوين الموسيقي:

لم تكن لإيقاعات الحرف انفرداةٌ في عمليّة البناء الموسيقيّ، بل كان التفنُّن

المنوَّع موجوداً في هذا الموشح، ومن ذلك تعدد «**الحيل البنائية لربط وحدات كل فقرة، ثمّ ربط الفقرات المتعددة بعضها ببعض**»[١]، وذلك في قوله:

جَـــلَّ مَـــنْ نَهْـــوَاهُ جَـــلَّا وَلِقَلْبِـــــي قَـــدْ تَجَـــلَّى

قَـــدْ تَجَـــلَّى لِي مَجِيـــدِي

حَتَّـــى غِبْـــتُ عَـــنْ وُجُـــودِي

وفِي غَيْبَـــاتِي شُـــهُودِي

فلا تستقل وحدة موسيقية إلا بربطها لغوياً في وحدات الأدوار، وربط الوحدات الموسيقية للأدوار بأقفالها، فيقول:

مَعِـــي مَـــوْلَى لا يَحُولـــوا

وَلَـــهُ فِعْـــلٌ جميـــلُ

وَمُنادِيـــهِ يَقُـــولُ

مَـــنْ أَتَـــى قَـــوْلاً وفِعْـــلاً قَـــدْ رَقَـــى لِلـــصَّفِّ الأَعْـــلَى

فقد اهتمّ الششتري بتحقيق الترابط والتلاحم بين أجزاء الوحدات الموسيقية الصغرى بعوامل لغوية، كالفصل بين الفعل والفاعل، أو المضاف والمضاف إليه بأغصان تُعدُّ وحداتٍ موسيقيةً، أو العطف بالفعل على معطوف في الدور لاستكمال المعنى كما في قوله[٢]:

(١) الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٢١٤.

(٢) ديوانه، ص٢٢٨.

إِلَى الْحَبِيـــبِ جَعَلُــوا مَـــرَامَهُم

وَفِي مَحَــلِّ أُنْسِهِ أَقَــامَهُم

شَرَّفهـم بِـذِكْرِهِ وَأَكْـرَمَهُم

فَسَلَّمُوا أُمُـورَهُم لِلْفَاعِـلِ   فِي كُـلِّ حُكْـمٍ وَقَـضَاءٍ نَـازِلِ

أو بين متعلق الجار وصلته بالمكوّن النحوي التام، كقوله في الموشح ذاته:

عَلَيْـكَ مِـنْ رَبِّـكَ أَفْـضَلُ الـسَّلَامْ

وَأَنْـتَ لِلْخَلْـقِ دَلِيْـلٌ وَإِمَـامْ

ثُـمَّ صَـلَاةُ اللهِ عَـلَى طُـولِ الـدَّوامْ

عَـلَى حَبِيْـبٍ جَـاءَ بِالرَّسَـائِل   وَحُبُّـهُ مِـنْ أَعْظَـمِ الْوَسَـائِلِ

ومن الموشحات التي عمل الششتري فيها على إبداء التَّرابط اللغويّ بين وحدات التّكوين الموسيقيّ، فبدت حواريّة من مطلعها وقفلها حتى خرجتها، فضلاً عما تضمنته هذه الموشّحة من سمات موسيقية في توحّد القوافي في الأقفال، وتنوعها في الأدوار، وما إلى ذلك من محسنات بديعية تضفي صبغة الإيقاع على الموشحة قولُه[1]:

الْحَمْـدُ للهِ عَـلَى مَـا دَنَـا

مِـنَ الـسُّرُورِ وَالْهَنَـا وَالْـمُنَى

(١) ديوانه، ص٢٥٢ ـ ٢٥٤.

فَقُــلْ لِــواشٍ قَــدْ وَشَــى بَيْنَنَــا

قَــدْ ذَهَــبَ البُــؤُوسُ وَزَالَ العَنَــا   وَوَاصَــلَ الخِــلُّ وَنِلْنَــا الْــمُنَى

وَزَارَ مَــــنْ كُنْــــتُ لَــــهُ شَــــائِقاً

وأصْــــبحَ الــــشَّمْلُ بِــــهِ مُونِقَــــا

وَرَوْضُ أُنْــــسِي مُــــنْعَماً مُورَقَــــا

وَطَابَــتِ الْخَلْــوَةُ عِنْــدَ اللِّقَــا   وَدَارَ كَــأْسُ الْوَصْــلِ مَــا بَيْنَنَــا

فِي حَــضْرَةِ الْقُــدْسِ لِــذَا مَــوْئِلِي

وَسَــــيِّدِي مُنَــــادِي مُوَاصِــــلِي

يُمْزِجُــــهُ مِــــنْ خَمْــــرِهِ لِــــلْأَوَّلِ

حَتَّــى إِذَا أَسْــكَرَنِي قَــالَ لِي   إِشْرَبْ شَرَابَ الأُنْــسِ مِــنْ قُرْبِنَــا

قُلْــتُ لَــهُ مَــوْلايَ مَــنْ يَغْتَــدِي

بِهَــــذِهِ الْخَمْــــرَةِ لَمْ يَهْتَــــدِ

فَقَــــالَ لِي لَا وَالْهَــــوَى فَابْتَــــدِ

قُلْــتُ مَــن الــسَّاقِي فَقَــالَ الَّــذِي   قَــالَ عَــلَى الطُّــورِ لِمُوسَــى أَنَــا

أَمَــا اهْتَــدَيْتَ بِالــسَّنَا اللَّائِــحِ

وَالنَّــــارِ لِلْمُقْتَــــبِسِ اللَّامِــــحِ

حَتَّــى نَظَــرْتَ نَظْــرَةَ الْكَاشِــحِ

يَـا مُـدَّعِي الحُـبَّ أَمَـا تَـسْتَحِي تنْظُـــرُ بـــالعَيْنِ إلى غَيْرِنَـــا

يَـــا فَانِيـــاً لَـــوْ كُنْـــتَ لِي عَاشِـــقَا

لَمْ تُبْـــصِرِ إِلَّا الوَاحِـــدَ الخَالِقَـــا

فَاســـمعْ كَلَامَـــاً مُبْتَغَـــى فَائِقَـــا

لَـوْ كُنْـتَ فِـيْنَا تَـدَّعِي صَـادِقَا مَـــا أَبْـــصَرَتْ عَيْنَـــاكَ إِلَّا أَنَـــا

أَقْبِـلْ عَـلَى الحَـقِّ وَدَعْ مَـا مَـضَى

وَايْـأَسْ مِـنَ الخَلْـقِ وَكُـنْ مُعْرِضَـا

عَمَّـــنْ سِـــوَانَا وَانْتَـــصِرْ بِالْقَـــضَا

تَنَـلْ رِضَـانَا وهْـوَ نِعْـمَ الرِّضَـا وَتُرْفَـعُ الحُجْـبُ الَّتـي بَيْنَنـا

يُعدُّ الموشّح بناءً موسيقياً في مجمله فقد حوى أركان الإيقاع من:

ـ بناءٍ موسيقيٍّ عامٍّ، يراعي تفاصيل الموشح من تنويع للقوافي في الأدوار، وتوحيدها إيقاعياً في الأقفال.

ـ بناءٍ موسيقيٍّ يتكوّن من وحداتٍ صغرى، شكّله تجانس الحروف والكلمات، وما يضمنه البديع من مكوّنات تشكلّ إيقاع الموشح.

ـ حيلٍ بنائيةٍ تربط وحدات الإيقاع بين الأدوار والأقفال وسائر الموشّح.

لقد نوّع الششتري في عمليات الإيقاع في سائر نصوصِ إبداعِهِ قصيداً وموشحاً، فاعتمد على أوزان الشعر العربيّ في قصائده العموديّة، وأتى نظمه مراعياً للمستخدم منها، ونوّع في ذلك بين إطار خارجيٍّ منوّعٍ، وإيقاعٍ داخليٍّ، وكان للموشّح الأثر

الأبرز في عمليّات البناء الموسيقيّ لأنها أُعدّت في مجملها للغناء، وكيّفها للتناسب مع حمولات تجربته وما يستتبع ذلك من سماعٍ ومجالسِ ذكرٍ وغناءٍ.

❐ ❐ ❐



الخاتمة

لقد جاء البحث استجلاءً لمفهوم التصوف وتجلياته في شعر الششتري، فوصل في هذه المحاولة إلى علاقةٍ فهمٍ جامعةٍ بين المرسل والمتلقِّي، انطلاقاً من تحديدٍ أوليٍّ عامٍّ، والانفكاك من البنية الإطارية المغلقة لسبر نصوص التصوف، فالنَّصُّ الصوفيُّ أعظم من أن يُحكَم عليه من نظرةٍ سطحيَّةٍ لا تُدرِك طبيعة الرُّؤية الكامنة وراء السُّطور، والمتخفِّية ضمن رسم الحروف.

وقد خلص البحث إلى نتائج عديدة يمكن إيرادها بشكل وجيز من خلال النقاط الآتية:

ـ فقد أثبت البحث غزارة نصوص الششتري وعظيم ثرائها المعرفيِّ والفنيِّ، الأمر الذي شهد به الدَّارسون لبعض نصوص الششتريِّ في تضاعيف كتبهم قديماً وحديثاً، مما يتطلب مزيدَ اكتشافاتٍ تتولَّد عن قراءاتٍ جديدةٍ لديوانه وكتبه.

ـ إن أشعار الششتريِّ في أبعادها الثلاثة لم تكن وليدةَ تفكيرٍ مُقحَمٍ في أشعاره، بل حصيلة تفكيرٍ منهجيٍّ له إطاره المرجعي في عمليات التأويل، إذ غدت أشعاره في بُعدِها الأوَّل ذات خطٍّ بيانيٍّ صاعدٍ في تطلعات التصوف، فأماطت اللثام عن طبيعة المجاهدات والمكابدات؛ ابتغاء الوصول إلى مرتبة الجمع، وهذا ما لا يتمُّ فيما لو اكتفى الباحث بأدواتٍ وصفيَّةٍ صرفةٍ، أدواتٍ كانت العامل الأوَّل في الحكم على نصوص التصوف حسب ظاهرها لدى بعض الدارسين، وقد توسّل الششتري لهذه

الرؤى العميقـة بمخـزونٍ لغويٍّ ومـقدرةٍ إبداعيَّةٍ واعيةٍ في التقاط دقائق النفس ومراماتهـا، جعلـت من هذه الرؤى مجازاً صوفياً مانعاً من إرادة المعنى الظاهر في النصوص.

ـ وقد أبان البحث عن طبيعة التركيبات التقليدية في عمليات الخطاب، فبحث عن الدلالات المتعلِّقة بالرُّؤية الكلّية للنصوص، مما أضفى فاعليةً متجدِّدةً من خلال ممارسة الخرق المنظَّم لأبعادها، وعمل البحث على نظم هذه التقابلات في بناءٍ كليٍّ يفصّل في أبعاد الرؤية الكونيَّة للششتريِّ، بين تطلُّعٍ وجمعٍ وغيابٍ، فخلص إلى تبويباتٍ تتوزَّع عليها نصوصُ الششتريِّ، وما يتولَّد عن هذه التبويبات من معطياتٍ كشفت عن فكرٍ عميقٍ، وفلسفةٍ خطابيَّةٍ، شملت الإنسان والملكوت وسائر الوجود.

ـ وقد أبان البحث عن فلسفة الجمال والحبِّ الإلهيِّ في نـصوصه، فكانـت النصوص وليدةَ معاينةِ الجوارحِ لجمالِ الأفعالِ الربَّانيَّةِ في الكون والإنسان، لكنَّ طول التَّأمُّل في تلك النُّصوص كشف عن جمالٍ فلسفيٍّ يبـدو في معاينـةِ الـنَّفسِ لجمال التَّجلّيات الإلهيَّة، بـل إنَّ استكداد الفهـم، والنظـر في النـصوص عقيـب النظر، ومحاولة الجمع بين الكثير من النصوص، كـشف عـن جماليَّـات الخطـاب المتأتِّية من مطالعة القلب لجلال الصفات الإلهية في عالم الجبروت، وهو مـا عـبَّر البحثُ عنه بمرحلة الجمع عقيب التطلع في بعد الغياب الأول.

ـ إن الإفضاء إلى بنى الششتري العميقة في نصوصه يحتِّم على كلِّ باحثٍ إرجاءَ النَّظر إلى تلك النُّصوصِ عبر البوابة الفقهيَّة التي تظلم النُّصوص، وتحرمها من متعة الاستكشاف الكامن والخفيِّ، والولوج إلى مدلولاتِ التصوُّف عبر بوابة التأويل

العميق، والاسترشاد بأنوار المذهب الفني، عندها يحق لبوابة الفقه أن تأخذ دورها في عمليات التأويل، وهي آلية ستعيد قراءة الكثير من موروث التصوف على ضوء الإنصاف العلمي الدقيق، فلا يُنصِفُ أيَّ نصٍّ صوفيٍّ سوى الإقبال عليه إذ الباحثُ خالي الوفاض من أيِّ حكمٍ سطحيٍّ مسبَقٍ، وقد كان لهذه الآلية عظيمَ النتائجِ لدى مقاربة المحظور في نصوص الششتري، فليس لآثار الحلول والاتحاد مسوغاً كافياً لإهمالها وتنحيتها في عمليَّات البحث العلميِّ المنهجيِّ.

ـ إنَّ محدِّدات الإرادة الإنسانيَّة في فكر الششتريِّ من خلال بُعْدِ الجمع قد كشف عن نمطٍ من الخطاب خفيٍّ، لا يمكن أن يوجد إلا في نصوص التصوُّف، ولا يمكن لأيِّ متصوِّفٍ أن يُدلي فيه إلا إذا كان متمكِّناً عارفاً بما يقول، وهذا ما أبدع فيه الششتري؛ إذ قال في لحظاتٍ لا قول فيها، وخاطب في وقتٍ لا خطاب فيه، وعلم في وقتٍ لا علم فيه، وجهل في وقتٍ لا جهل فيه، فكان في حكم المطلق من الوقوف، فبدا الشطح الصوفيُّ واضحاً، لكنَّ البحث أبان عن أدوات الششتريِّ الذكيَّة في مقاربة مثل هذه النصوص، وكيفية استخدام الوسائل اللغوية في عملية الإسعاف القولي، مما زاد في الغرابة، إذ المنطق اللغويُّ ولا لغة، وهذا النوع من نصوصه يزاوج بين جماليَّة الأداء وجلاليته، مما جعل البحث يستخلص معطياته من حاصلِ تجربةٍ شعوريَّةٍ وعرفانيَّةٍ.

ـ أبان الأسلوب التعبيريُّ في أبعاده التقابليَّة عن حقيقة الذَّات الششتريَّة، ورؤيتها الواضحة لمجلى القوابل من الآخر، ضمن منطلقاتٍ أسلوبيَّةٍ عديدةٍ، واءمت بين الدوالِّ اللسانيَّة والمدلولات العرفانيَّة، مما ساعد على تحديد معطيات الشعريَّة لسانيَّاً، ومعطياتها صوفيَّاً، ولاسيما في نصوص الوحدة المطلقة، فكانت

رحلة الذَّات إلى الذَّات، ومِن حاصِلِ هذه الرِّحَل انكشفت الحقيقة العظمى لوجود الله في الذَّات العارفة، وقد أبدع الششتريُّ في هذا الحقل الأسلوبيِّ الصوفيِّ الفلسفيِّ، فغاير بين ممثِّل الأنا فيه وبين ممثِّل الآخر، وكلُّ هذه الأشياء عمل على تبويبها ضمن حقلين كبيرين هما غياب وحضور.

ـ إنَّ التَّجربة الصُّوفيَّة تجربةٌ ذاتيَّةٌ في منشئها، وذوقيَّةٌ في متلقِّيها، وفكريَّةٌ ذوقيَّةٌ في دارسها، ولذلك فقد رصدت الدِّراسة أبعاد المكوِّنات المجرّدة، وبحثت عن أصلها، وكيفية تجليها حسَّاً بأساليب لغوية، وقد أعطت هذه العمليَّة نتائج رؤيويَّةً لا تتحصَّل بمحضِ قراءةٍ عابرةٍ، فلم تكن المعاني الحسِّية سوى دلالاتٍ على معانٍ وجدانيةٍ ما ورائيةٍ، وبذلك غدت مجمل نصوص الششتريِّ عميقةَ الدّلالة، حتى في كسائها الحسيِّ، وهو ما يؤكِّد على صبغة الخيال والعاطفة التي عوَّل عليها الششتريُّ في نصوصه، فالعقلُ وروافدُه من التَّجاربِ الحسيَّةِ ما هو إلا منعكساتٌ للمواجد والأحوال.

ـ بدا الوعي العميق بأسرار الخطاب في نصوص الششتريِّ واضحاً في تجلِّيات خطاباته، مما ساعد في تبلور وعيٍ شديدِ التَّعقيد، ولا تملكه أضرب الخطابات الأخرى، وهذه المزيَّة تُنوِّع في أفق الاستقبال لدى كل قارئ ومتلقٍ، فتجعل أقصى درجات التأويل لأي قارئٍ بدايةَ انطلاقةٍ جديدةٍ في متلقٍ آخر، وقد بدا هذا الوعي في مستويات المجاهدة الصوفية ضمن بعدها الغيابي الأول، وضمن بعدها الغيابي الثاني، مع الاحتفاظ بنسقٍ لغويٍّ وفلسفيٍّ تنماز به بنيةٌ تركيبيةٌ عن أخرى، وكل ذلك ساعد في تحديدٍ دقيقٍ لحركة المعنى.

ـ وقد قدّم الششتري لَبنات فكره في صورٍ متنوِّعةٍ، غدت جوهر الخطاب لديه، وقد تضافرت هذه الصور مع سائر المكوِّنات الفلسفيَّة والوجوديَّة والمعرفيَّة عنده، مما أعطى خلاصة جوهر الإبداع بين حقيقة رؤاه وواقعها، إذ خلق صوراً متنوعة عبر استعمالاتٍ لغويةٍ متنوِّعةٍ، جعل التأويل عميقاً من خلال التجوز في الدلالة، وعدم انغلاق المعنى على تأويلٍ أحاديٍّ، بل في انفتاحه على تأويلاتٍ عديدةٍ، وكلُّ ذلك من خلال علائقَ تكشف خلفيَّات النَّصِّ ومكوِّناته، ضمن رؤيةٍ دقيقةٍ في التقاط جزئيَّات الصُّور، وتفكيكها، وتوزيعها، وتبويبها، واستنتاج معطيات دلالية منها.

ـ كان لطبيعة النَّصِّ الصوفيِّ وعمق رؤاه دورٌ أساسيٌّ في لجوء الششتريِّ إلى تقنياتٍ مختلفةٍ لبثّ فكره وفلسفته الصوفيَّة، ولذلك فقد أبانت تقنيات التصوير الاستعاريِّ والتشبيهيِّ والموضوعاتيِّ عن قدرٍ كبيرٍ من المعاني والتأويلات، وما كان لهذه المعاني أن تظهر فيما لو اكتفى البحث بنمطيَّة البسط في تشكيلات الصور ضمن حدودها البلاغيَّة، ولذلك فقد انطلق البحث من رؤية جديدة في التناول الصوري، سَمَتْ بالنص الصوفي من دائرته البلاغية الضيقة إلى دائرة صوفية كبرى، مما ساعد في تكشُّفِ مزيدٍ من الغموض الفلسفيِّ في النُّصوص.

ـ كان للخيال دورُه المهمُّ في عمليَّات المباثثة الصُّوفيَّة عند الششتري، فكانت للمنظومات الفكريَّة السابقة حضورٌ في ذهن الششتريِّ، إلا أنَّه قد وسّع من آفاق ما ورثه، ومدّ في جسور المعاني، فوصل بالمعاني والرؤى من حالٍ سابقةٍ توائم الشريعة وتوافق تعاليمها، إلى معانٍ فلسفيَّةٍ صوفيَّةٍ عميقةٍ، تتحدَّث عن الحقيقة والغيبيات، وهذه المزيَّة صبغت معظم نتاجه النصيِّ في سائر مؤلفاته، مما جعل الأدوات غزيرةً

متنوّعةً لدى كلِّ عملية تأويلٍ، وذلك أعطى نتائج مختلفةً في معطيات التأويل.

ـ لم يكن الوزن الموسيقيُّ ذا وظيفةٍ فنّيةٍ وحسب، بل عَكَسَ رؤى المخاطب في خطابه، وهذا ما جعل الششتريَّ ينوِّع في أدوات الإيقاع، فراعى أذن المستمع وحاله، وواءم بين جماليات الخطاب وتنويعات الإيقاع، وجعل العلاقة جدليَّةً بين الوزن والمعنى، فكأنّ الوزن من مقتضيات الرؤى قد حمل في كلِّ وحدةٍ موسيقيَّةٍ ما يستطيعه من معانٍ وما يليق به من فِكَرٍ.

ـ تنوّعت فلسفة الششتريِّ بين فلسفةٍ عميقةٍ صعبةِ المراسِ، وأخرى طيّعةٍ تُدرَك ببعضِ اطّلاعٍ ومداومةِ نظرٍ، ولذلك فقد خفَّف من سطوة التّكثيف، من خلال استخدام الأبحر طويلة التفعيلات لتنقل النوّع الأوّل من فلسفته الصوفية ورؤاه، أما ما اقتضاه التكثيف فقد جعله للقصار من التفعيلات، ولذلك فقد بدت علاقة التّأثير متبادَلةً بين طبيعة المعاني الصوفيّة، وما يقابلها من أوزانٍ، وجعل للغناء دوره في عمليات الإنشاء، فراعى طبيعة الإيقاع وما يحتمله من معانٍ قادرةٍ على نقل فلسفته للعامّة بأيسر تعبيرٍ وأبهى إيقاعٍ.

تلك أهمُّ النتائج التي توصَّلتُ إليها في بحثي، والزَّعمُ بكمالِ البحثِ والإحاطةِ بجوانبه ضَربٌ من الوهم، فالبحث جاء محاولَةً شاقّة في الاستكشاف بما أوتي لي من جهدٍ وتوفيقٍ ربّانيٍّ، ولتكون المحاولة حلقةً تُضاف إلى أبحاث السَّابقين، وليأتي من بعد هذه الحلقات اللاحقون، فيضيفون وينقدون، غير أنّنا جميعاً نبتغي وجه الله تعالى والإخلاص في البحث والعمل ﴿أَوَمَن كَانَ مَيۡتٗا فَأَحۡيَيۡنَٰهُ وَجَعَلۡنَا لَهُۥ نُورٗا يَمۡشِي بِهِۦ فِي ٱلنَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُۥ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ لَيۡسَ بِخَارِجٖ مِّنۡهَا﴾[الأنعام: ١٢٢] اللهم اجعل

عملي حجّة لي يوم الدّين، وسلامٌ على المرسلين والحمد لله رب العالمين.

❏ ❏ ❏



ملحق بالمصطلحات الصوفية

١ ـ اتحاد: الاتحاد هو تصيير ذاتين واحدة، وهو حال الصوفي الواصل، وقيل هو شهود وجود واحد مطلق من حيث أنّ جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد، معدومة في أنفسها، لا من حيث إنّ لما سوى الله تعالى وجوداً خاصاً به يصير متحداً بالحق، وقيل: هو شهود وجود الحق الواحد المطلق الذي به وجود كل شيء بالحق، فكل شيء يتحد به، لأن كل شي موجود لسببه ومعدوم بذاته[1].

٢ ـ الأثر: أثر الشيء ما يدل على وجوده، واستخدام الصوفية للفظ الأثر بهذا المعنى أيضاً، فهو العلاقة الباقية لشيء قد زال، فالصوفي عندما يسلك طريق المجاهدات تكون معارفه ذوقية، وليست عقلية ونظرية، ولذلك فهم يقولون: من مُنع من النظر استأنس بالأثر، ومن عدم الأثر تعلّل بالذكر، ومعنى ذلك: أن الذي لا يستخدم منطق الجدل العقلي وأسقط التدبير مع الله في أمره فإنه يستأنس بالكشف والفتح، ومن لم يكن له أثر ـ أي ليس له رابطة بشيخ أو قدوة ـ فعليه أن يجاهد بالأوراد والمجاهدات[2].

---

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ممدوح الزوبي، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٥.

(٢) يُنظر: معجم ألفاظ الصوفية، د. حسن الشرقاوي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٢٧ ـ ٢٨.

٢ـ الاستتار: أن تكون البشرية حائلة بينك وبين شهود الغيب، والاستتار الذي يعقب التجلي هو أن تستتر الأشياء عنك فلا تشاهدها[١].

٣ـ أسرار الحروف: هو علم لا يوقف على موضوعه، ولا تحاط بالعدد مسائله، وحاصله عندهم: تصرف النفوس الربانية في عالم الطبيعة بالأسماء الحسنى، والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السارية في الأكوان، ثمّ اختلفوا في سرّ التصرف الذي في الحرف بم هو؟ فمنهم من جعله المزاج الذي فيه، وقسّم الحروف بقسمة الطبائع إلى أربعة أصناف كما للعناصر، واختصت كل طبيعة بصنف من الحروف، فتنوعت الحروف بقانون صناعي يسموّنه التكسير إلى: نارية، وهوائية، ومائية، وترابية، على حسب تنوع العناصر، فالألف للنار، والباء للهواء، والجيم للماء، والدال للتراب، ثمّ كذلك على التوالي من الحروف والعناصر، إلى أن تبعد فيعين لعنصر النار حروف سبعة، ولعنصر الهواء سبعة، ولعنصر الماء سبعة، ولعنصر التراب سبعة، فالحروف النارية لدفع الأمراض الباردة، ولمضاعفة قوة الحرارة، إذ تطلب مضاعفتها إما حسياً أو حكماً، كما في تضعيف قوى المريخ في الحروب والقتل والفتك، والمائية أيضاً لدفع الأمراض الحارة من حميات وغيرها، وتضعيف القوى الباردة إذ تطلب مضاعفتها حساً أو حكماً، كتضعيف قوة القمر وأمثال ذلك[٢].

---

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، د. عبد المنعم الحفني، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ص١٥.

(٢) للتفصيل يُنظر: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص١١٢ ـ ١١٥.

٤ـ اسم: الاسم عند الصوفية هو اسم الله تعالى، ويرون أن ليس عند الإنسان في الحياة من الله تعالى إلا اسمه، ولذلك تهتم المتصوفة باسم الجلالة، وكل سالك في طريق التصوف يشتغل في ورده باسمٍ من أسماء الله، ومهما أوتي الإنسان من العلم وتحقق فيه فإنه لا يستطيع أن يتعرّف على حقيقة اسم الله كما هو سبحانه عليه من العلو والرفعة[١].

٥ـ الأسماء: الاسم: لغة: ما وضع لشيء من الأشياء، ودل على معنى من المعاني، جوهراً كان أو عرضاً[٢]، أو هو: ما دل على معنى في نفسه من دون الاقتران بأحد الأزمنة الثلاثة[٣]، ويكون على نوعين: اسم عين، وهو الدال على شيء معين يقوم بذاته، كزيد وعمرو، واسم معنى، وهو ما لا يقوم بذاته سواء أكان معناه وجودياً كالعلم أم عدمياً كالجهل، وهو من حيث الاشتقاق: إما من السمو أو من السمة؛ فإن كان من السمو فهو: الدليل الذي يرفع إلى الذهن، وإن كان من السمة فهو: ما يكون علامة على الشيء، [٤]، وأما اصطلاحاً فإنه اللفظ

---

(١) يُنظر: معجم ألفاظ الصوفية، ص٤٢.

(٢) يُنظر: الكليات، لأبي البقاء أيوب بن موسى الكفوي (١٠٩٤هـ)، ـ تحقيق د. عدنان درويش، دار الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٨، ص٨٣.

(٣) يُنظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تحقيق د. علي دحروج، وعربه من الفارسية د. عبد الله الخالدي، مؤسسة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ج١، ص١٨١.

(٤) يُنظر: جامع العلوم والفنون، للقاضي عبد رب النبي بن عبد رب الرسول الأحمد نكري، ترجمة وتحقيق: د. حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ج١، ص٥٨.

الدال على الشيء[١]، أو هو اللفظ الموضوع للدلالة على الشيء[٢].

٦ـ أصحاب التجلي والمظاهر والحضرات: إن الذي يجمع مذاهبهم على اختلافها وتشعب طرقها رأيان: الرأي الأول، رأي أصحاب التجلي والمظاهر والأسماء والحضرات، وهو رأي غريب فيلسوفي إشارة، ومن أشهر المتمذهبين به: ابن الفارض[٣]، وابن برجان، وحاصله في ترتيب صدور الموجودات عن الواجب الحق: أنّ نيّة الحقّ هي الواحدة، وأن الوحدة نشأت عنها الأحدية والواحدية، وهما يدلان على الوحدة، لأنها إن أخذت من حيث سقوط الكثرة فهي الأحدية، ونسبة الواحدية إلى الأحدية نسبة الظاهر إلى الباطن، الشهادة إلى الغيب، والرأي الثاني: رأي أصحاب الوحدة، ومن أشهر القائلين به: ابن

---

(١) يُنظر: المصدر السابق، ج١، ص١٨١.

(٢) يُنظر: المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى، للإمام أبي حامد محمد بن محمد الغزالي (٥٠٥هـ)، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، د. ط، ص٢٧.

(٣) هو عمر بن علي بن مرشد، حموي الأصل، مصري المولد والمنشأ والوفاة، ولد في القاهرة عام (٥٧٦هـ)، عُرف بابن الفارض؛ لأن والده كان يُثبت الفروض للنساء على الرجال عند القضاة، اشتغل بطلب العلم في أول حياته، فدرس الحديث والفقه وغير ذلك من العلوم، ثم سلك طريق الصوفية، فسافر إلى مكة وأقام فيها خمسة عشر عاماً، وبعد أن رُوّضت نفسه عاد إلى القاهرة عام (٦٢٨هـ)، فاشتهر أمره عند الحكام والعامة، وعظّمه الصوفية حتى عدّوه قطب زمانه، ولقّبوه بسلطان العاشقين، توفي عام (٦٣٢هـ)، يُنظر: سير أعلام النبلاء، ج٢٢، ص٣٦٨، ويُنظر أيضاً: العبر في خبر من غبر، ج٣، ص٢١٣.

سبعين، والششتري، وأصحابهم، وحاصله أن الباري جلّ وعلا هو مجموع ما ظاهر وما بطن، ولا شيء خلاف ذلك، وأن تعدّد هذه الحقيقة المطلقة إنما وقع بالأوهام من الزمان والمكان، والغيبة والظهور، والألم واللذة، والوجود والعدم، وهذه كلها إذا حققت إنما هي أوهام راجعة إلى إخبار الضمير، وليس في الخارج شيء منها، فإذا أسقطت الأوهام صار مجموع العالم بأسره وما فيه واحداً، وذلك الواحد هو الحق، والعبد مؤلف من طرفي حق وباطل، فإذا أسقط الباطل وهو اللازم بالأوهام لم يبق إلا الحق(١).

٧ ـ **أنا**: قول المتصوفة أنا بلا أنا، وأنا أنت، وأنا أنا، كل ذلك يعني تخلي المتصوف من أفعاله، وسئل أحدهم عن معنى قوله تعالى: ﴿ وَمَا بِكُم مِّن نِّعْمَةٍ فَمِنَ ٱللَّهِ ﴾ [النحل: ٥٣] قال: أخلاهم من أفعالهم في أقوالهم، وحين يقول المتصوفون عن الله (أنا) فلا يعنون أنهم والله شيءٌ واحد، بل إنهم بذلك يفرّقون بين مقام العبودية ومقام الربوبية، وأنّ الصوفيّ بقوله هذا يفنى عن أوصافه المذمومة لتبقى أوصافه المحمودة(٢).

٨ ـ **أنس**: الأنس هو التذاذ الروح بكمال الجمال، وهو أثر مشاهدة الحضرة الإلهية في القلب، وهو ضد الهيبة، وقيل مع الهيبة، فأهل الهيبة من جلاله في تعب، وأهل الأنس من جماله في طرب، ويرى بعض المتصوفة أن الهيبةَ مرتبةُ العارفين،

(١) يُنظر: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص١١١ ـ ١١٢.

(٢) يُنظر: معجم ألفاظ الصوفية، ص٥٧، ويُنظر أيضاً: معجم مصطلحات الصوفية، ص٢٥.

والأنس مرتبة المريدين، ومقتضى الأنس هو الصحو، وقيل: إن الأنس هو مقـام الراضي بالحق الذي لا يسخط أبدا[١].

٩ ـ حر الذات: يختلف العارفون بالله عن عامة الناس فيما يشرق على قلوبهم من الحقائق الإلهية، والتجليات الربانية، فلا ينقطع سيل هذه المعارف أبداً، فهم في ديمومة الأنوار المستمرة، والعلم الذي يلقى في روعهم بلا انقطاع، أما غالبية الناس فعلمهم محدود، يبدؤون من شيء لينتهوا إلى غاية محدودة، ويتدارسون مسألة فيأتون على حلّها، أما العارفون بما خصَّهم الله من المعرفة الانقطاعية إليه تعالى، وتعظيمه ومحبته، وإخلاصه وذكره الدائم، فلا نهاية لموارد علمهم ولا انقطاع له، ويعني الصوفي بذلك أنه قريب من الله يمده بعلمه الإلهي، وذلك تصديقاً لقوله تعالى: ﴿قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا﴾[الكهف: ١٠٩]، والشيء إذا لم تكن له نهاية ولا غاية فلا يعبّر عنه بأكثر من بحر، بحر بلا شاطئ[٢].

١١ـ قاء: البقاء هو رؤية العبد قيام الله تعالى على كل شيء، وقيل: هو أن يفنى عمّا له ويبقى بما لله، وهو مقام النبيين، والباقي هو أن تصير الأشياء كلها شيئاً واحداً، فتكون كلّ حركاته في موافقات الحقّ من دون مخالفاته، فيكون فانياً عن المخالفات، وباقياً في الموافقات[٣].

١٢ ـ تجريد: التجريد خلوّ قلب العبد وسرّه عمّا سوى الله، أي أن يتجرّد

---

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص٢٥.

(٢) يُنظر: معجم ألفاظ الصوفية، ص٧٠.

(٣) يُنظر: معجم الصوفية، ص٧٠.

بظاهره عن الأغراض، وبباطنه عن الأعواض، وهو ألّا يأخذ من عرض الدنيا شيئاً، ولا يطلب عمّا ترك منها عوضاً من عاجلٍ ولا آجلٍ، بل يفعل ذلك لوجوب حقّ الله تعالى لا لعلّة غيره، ولا لسبب سواه(١).

١٣ ـ التجلي: هو الانكشاف والظهور والبروز، وتجلى الشيء أي قد انكشف وظهر وبرز، والتجلي قد يكون بالذات، وقد يكون بالأمر والفعل، ومن الآيات التي جاء فيها مصطلح التجلي الذي يفيد التجلي الإلهي قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا﴾[الأعراف ١٤٣]، وقوله: ﴿وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ﴾[الليل: ٢]، والتجلي هو ما ينكشف للقلوب عن أنوار الغيوب، أو هو إشراق أنوار إقبال الحقّ على قلوب المقبلين عليه، وينقسم التجلي إلى أقسام وأحوال تبعاً لكل صوفي(٢)، ويرتبط مفهومه بمفهوم الستر، فالله يستر عن عباده حالهم حتى يقوموا بمجاهدات ويجدّوا في عبادات، أما التجلي فيكون فتح الله على عبده بعد الستر، فيكشف له بعض المغيبات، ويظهر له أنوار المشاهدة، وقد قسم أحدهم التجلي إلى ثلاثة أقسام: تجلي ذات وهي المكاشفة، وتجلي صفات الذات، وهي موضع النور، وتجلي حكم الذات، وهي الآخرة وما فيها(٣).

---

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص٤١.

(٢) يُنظر: معجم مصطلحات التصوف الفلسفي، د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢، ص٥٩.

(٣) يُنظر: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، د. سعاد الحكيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ص٧٣ ـ ٧٤، ويُنظر أيضاً: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص١٤٠.

١٤ ـ **تدان**: التداني معراج المقربين، ينتهي إلى حضرة قاب قوسين، ومعراج المتصوفة إلغائي بالأصالة، وبحكم الوراثة المحمدية ينتهي إلى حضرة أدنى، وهذه الحضرة هي مبدأ التداني(١).

١٥ ـ **جذب**: الجذب عند أهل السلوك عبارة عن جذب الله تعالى عبداً إلى حضرته، والمجذوب لا وظيفة له، فهو عند المتصوفة: المختطف عند المطلع، وهو فاقدٌ لعقلِ التكليف أبداً، ولم تبق له وظيفة، إذ الوصول قد حُقّ، والوظائف إنما هي وسائل للوصول، وهذا المجذوب قد وصل وشاهد الأنوار فجذب عن نفسه وعقله، فهو سابح في بحر المعرفة والتوحيد(٢).

١٦ ـ **جمع الجمع**: إن المريد ما دام مترقياً في الأحوال يقولون: هو في تلوين، فإذا وصل إلى الغاية واستولى على المطلوب قالوا: هو في تمكين، وكذلك ما دام يرى الأشياء من الله فهو عندهم في مقام فرق، لأنه يرى الله ويرى الموجودات، وإذا رآها بالله فهو في مقام جمع، ثم إذا لم ير إلا الله فهو في مقام جمع الجمع(٣).

١٧ ـ **جمع**: هو إزالة الشعث والتفرقة بين القدم والحدث، لأنه لما انجذبت بصيرة الروح إلى مشاهدة جمال الذات استتر نور العقل الفارق بين الأشياء في

---

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص٤٣.

(٢) يُنظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص٥٥٤، ويُنظر أيضاً: اللمع، ج١، ص٤٤٥، ويُنظرا أيضاً: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص١٦٤.

(٣) يُنظر: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص٨٩.

غلبة نور الذات القديمة، وارتفع التمييز بين القدم والحدث لزهوق الباطل عند مجيء الحق (١).

١٨ ـ حال: مصطلح يعني ما يرد على القلب من طربٍ أو حزنٍ أو بسطٍ أو قبضٍ، وتسمى الحال بالوارد أيضاً، وقيل: الأحوال هي المواهب الفائضة على العبد من ربه، إما واردة عليه ميراثاً للعمل الصالح المزكّز للنفس المصفّي للقلب، وإما نازلة من الحق تعالى امتناناً محضاً، وقيل: معنى الأحوال ما يحلّ بالقلوب، أو تحلّ به القلوب من صفاء الأذكار، وقيل: الحال هو الذكر الخفي (٢).

١٩ ـ حجاب: مصطلح ورد في القرآن الكريم، إذ قال تعالى: ﴿وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَن يُكَلِّمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ مِن وَرَاءِ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بِإِذْنِهِ مَا يَشَاءُ إِنَّهُ عَلِيٌّ حَكِيمٌ﴾[الشورى: ٥١]، والحجاب عند الصوفية هو الحائل الذي يقف دون تجلي الحقيقة، وهو عندهم ذلٌّ وعذابٌ كما ورد في قول سري السقطي (٣): اللهم مهما

---

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص٦٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص١٢٢ ـ ١٢٣.

(٣) السّري السَّقطي: هو السرى بن المغلّس السقطي، من كبار شيوخ الصوفية الأوائل، ولد في بغداد عام (١٦٠هـ) تقريباً، وهو أول من أظهر التوحيد الصوفي في بغداد، وهو شيخ صوفية بغداد في وقته، قال الجنيد: ما رأيت أعبد من السري، توفي في بغداد عام (٢٥٣هـ)، وقيل: عام (٢٥٨هـ)، يُنظر: طبقات الصوفية، ص٤٨، ويُنظر أيضاً: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج١٠، ص١١٦، ويُنظر أيضاً: سير أعلام النبلاء، ج٢، ص١٨٥، ويُنظر أيضاً: نفحات الأنس من حضرات القدس، ص١٥٥، ويُنظر أيضاً: لسان الميزان، ج٤، ص٢٤ ـ ٢٥.

عذبتني بشيء فلا تعذبني بذل الحجاب، والحجاب الذي يحجب الإنسان عن قرب الله إما نوراني وهو نور الروح، وإما ظلماني وهو ظلمة الجسم، والمدركات الباطنية من النفس والعقل والسر والروح الخفي كل واحد له حجاب، فحجاب النفس الشهوات، واللذات، والأهوية، وحجاب القلب الملاحظة في غير الحق، وحجاب العقل وقوفه مع المعاني المعقولة، وحجاب السر الوقوف مع الأسرار، وحجاب الروح المكاشفة، والحجاب الخفي العظمة والكبرياء، والحجاب الظلماني هو مثل البطون والقهر، والحجاب النوراني يعني ظهور اللطف والجمال، وجميع الصفات الحميدة أيضاً[١].

٢٠ ـ حسن: هو ما كان موافقاً للأمر، وهو جميع الكمالات في ذات واحدة، وهذا لا يكون إلا في ذات الحق سبحانه وتعالى[٢].

٢١ ـ الحضرات: جمع حضرة، ويقصد الصوفية منها الحضرات الخمس الإلهية، وهي حضرة الغيب المطلق، وعالمها عالم الأعيان الثابتة، ويقابلها حضرة الشهادة المطلقة وعالمها عالم الملك، وحضرة الغيب المضاف، وهي أقرب من الغيب المطلق وعالمه الأرواح، ومنها يكون أقرب إلى الشهادة المطلقة وعالمه عالم المثل، ويسمى بعالم الملكوت، والخامسة: الحضرة الجامعة للأربعة المذكورة وعالمها عالم الإنسان[٣].

---

(١) يُنظر: معجم مصطلحات التصوف الفلسفي، ص٧٩ ـ ٨٠.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص١٢٧ ـ ١٢٨.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص١٣١.

٢٢ ـ الحضور والمكاشفة والمشاهدة: لا تتم المكاشفة إلا بعد المحاضرة، أي حضور القلب واستحضاره، وذلك عند تواتر البرهان، فعندما يرى السالك برهان ربه يتواتر، وعليه يستحضر قلبه، وهنا تأتي المكاشفة، فالقلب بعد الحضور يوقن أن ما يتكشّف له هو الحق، ثمّ تأتي الدرجة العليا وهي المشاهدة، وفيها يكون الحق حاضراً، إما كلاماً يسمعه السالك، أو رؤية عن طريق البصيرة، وفي المشاهدة ينتفي الخلط والشك، فصاحب المحاضرة يحكم بالشريعة فهو مرتبط بآيات الله، وهو في هذا المستوى من خلف حجاب، فإذا تقدم كانت المكاشفة، ويكون المريد في حال بسط، أي متطلعاً لزوال محظور، وفي المكاشفة يرجو السالك أن يحصل بعد زوال الحجاب الحسي على ثمرة جهاده، ومكاشفات العيون بالأبصار، ومكاشفات القلوب بالاتصال[1].

٢٣ ـ حظوظ: الحظوظ هي حظوظ النفس، وهي لا تجتمع مع الحقوق لأنهما ضدان لا يجتمعان، والحقوق هي الأحوال والمقامات، والمعارف والإرادات، والمعاملات والعبادات، فإذا ظهرت الحقوق غابت الحظوظ، وإذا ظهرت الحظوظ غابت الحقوق[2].

٢٤ ـ حقيقة: هي إقامة العبد في محل الوصال إلى الله تعالى، ووقوف سرّه على محلّ التّنزيه، فالحقيقة هي سلب آثار أوصاف الصوفي عنه بأوصاف الله،

---

(١) يُنظر: معجم ألفاظ الصوفية، ص٢٥٣، ويُنظر أيضاً: معجم مصطلحات الصوفية، ص٢٤٩.

(٢) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص٧٨.

وقيل: إن الفرق بين الحق والحقيقة، أن الحق هو الذات، والحقيقة هي الصفات، فالحق اسم الذات والحقيقة اسم الصفات[١].

٢٥ ـ الحقيقة المحمدية: مصطلح من مصطلحات الصوفية، يقوم اعتقاده على أن النبي محمداً ﷺ ليس ببشر، بل نور أزلي، فالجرجاني عرّف الحقيقة المحمدية بأنها: هي الذات مع التعيين الأول، وهو الاسم الأعظم[٢]، لكن أهمّ من قال بهذه الفكرة واتخذها نظرية صوفية فلسفية في الوجود ابن عربي، إذ يقول: إنما كانت حكمته فردية لأنه أكمل موجود في هذا النوع الإنساني، ولهذا بدئ به الأمر وختم، فكان نبياً وآدم بين الماء والطين، ثم كان بنشأته العنصرية خاتم النبيين[٣].

٢٦ ـ الخلوة: وهي زاوية ينفرد بها المريد عن الخلق، ويوكل به من يقوم له بقدرٍ حلالٍ من القوت، فالحلال أصل طريق الدين، ويعين له ذكراً يشغل به لسانه وقلبه، فيجلس المريد في خلوته ويقول: الله، الله، الله، الله، أو لا إله إلا الله، لا إله إلا الله، ولا يزال يواظب عليه حتى تسقط حركة اللسان ويبقى تخيلها، ثمّ حتى يسقط أثر تخليها عن اللسان، وتبقى صورة اللفظ في القلب، ثمّ حتى تنحي صورة اللفظ من القلب، ويبقى معناه ملازماً حاضراً قد فرغ من كل ما سواه، وعند ذلك يقع الحذر الشديد من وسواس الشيطان وخواطر الدنيا، فيراقبها في

---

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص٧٩.

(٢) التعريفات، لعلي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ص٦٥.

(٣) فصوص الحكم، ج١، ص٢١٤.

اللحظات والأنفاس، ويعرض على شيخه كل ما يجد في قلبه من الأحوال، من فتور، أو نشاط، أو كسل، أو صدق في الإرادة، ويكتم عمن سواه، فالشيخ أعلم بغذائه[١].

٢٧ ـ **خيال**: الخيال هو أصل الوجود، والذات الذي فيه كمال ظهور المعبود، وليس اعتقادنا بالحق أن له الصفات والأسماء إلا بسبب الخيال، فهو أصل العوالم بأسرها، فأهل الدنيا مقيّدون بخيال معاشهم ومعادهم، وكلا الأمرين غفلة عن الحضور مع الله[٢].

٢٨ ـ **الدهشة**: هي قوة مسيطرة تملك المحب من هيبة حبيبه الذي هو الله تعالى، وهي موقف خوف ورجاء تتملك العبد، فكأنه قد غشي عليه من قوة الذي تملكه[٣].

٢٩ ـ **الروح**: قيل إنها الحياة، وقيل إنها أعيان مودعة في هذه القوالب، فالحياة في هذه القوالب ما دامت الأرواح في الأبدان، فالإنسان حيٌّ بالحياة، ولكن الأرواح مودعة في القالب، والإنسان هو الروح والجسد، لأن الله سخّر هذه الجملة بعضها لبعض، والحشر يكون للجملة[٤].

٣٠ ـ **السعادة**: حصول النعيم واللذة باستيفاء كل غريزة ما يشتاق إليه مقتضى

---

(١) يُنظر: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص٨٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص١٥٨.

(٣) يُنظر: معجم ألفاظ الصوفية، ص١٤١.

(٤) يُنظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص٨٨.

طبعها، وذلك هو كمالها، فلذة الغضب بالانتقام، ولذة الشهوة بالغذاء أو النكاح، ولذة البصر بالرؤية، ولذة اللطيفة الروحانية بحصول العلم والمعرفة، ثمّ تتفاوت اللذات بتفاوت الغرائز في أنفسها[١].

٣١ ـ سفر: اصطلاح السفر يطلق على مراتب النفس، وهي تسعة وتسعون سفرة، فالعالم كله إلى حيث يعجز العقل في تركيبه ويقف في تحليله لمن فهم جزئياته كلها على ما هي عليه، كل ذلك يُطلق عليه اسم السفرة الأولى، فإذا كان العالم بأفلاكه وعقوله ونفوسه وملائكته وبجملة لواحقه سفرة من السفر، فإنّ كل سفرة إلى التي تليها كالنقطة المتوهمة في هذا العالم كله، وكل سفرة بالنسبة لما يليها كذلك، ولم يحط بكل هذه الأسفار سوى محمد ﷺ[٢].

٣٢ ـ السكر: السكر عند الصوفية دَهَشٌ يلحق سرّ المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب بَعُدَ شعاعُ العقل عن النفس، وذَهَل الحسّ عن المحسوس، وألمَّ بالباطن فرحٌ ونشاطٌ وهزةٌ وانبساطٌ، لتباعده عن عالم التفرقة، وتسمى هذه الحالة سكراً لمشاركتها السكر الظاهر في الأوصاف المذكورة، إلا أن السبب لاستتار نور العقل في السكر المعنوي غلبة نور الشهود[٣].

٣٣ ـ سماع: السماع مصطلح يطلق على المجلس الذي يجتمع فيه الصوفية

---

(١) يُنظر: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص٦٥.

(٢) للتوسع يُنظر: المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية، ص١٠٣ ـ ١٠٤.

(٣) يُنظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج١، ص٩٦١.

للذكر والإنشاد، وهو عندهم استجمامٌ من تعب الوقت، وترويحٌ عن النفس، وقال الجنيد[١]: السماع واردُ حقٍّ يزعج القلوب إلى الحقّ، فمن أصغى إليه بحقٍّ تحقّق، ومن أصغى إليه بنفسٍ تزندق، وقال: السَّماع يحتاج إلى ثلاثة أشياء: الزمان، والمكان، والإخوان، وقال الشبلي[٢]: السماع ظاهره فتنة، وباطنه عبرة، فمن عرف الإشارة حل له استماع العبرة، وإلا فقد استدعى الفتنة، وتعرض للبلية[٣].

٣٤ـ السوى: السين والواو والياء أصل يدل على استقامة واعتدال بين شيئين، يقال هذا لا يساوي كذا أي لا يعادله، وقد درجت الصوفية على تسمية كل ما عدا الله من المخلوقات بالسوى، فكل مربوب هو (سوى) في مقابل الله الرب، وكل

(١) هو الجنيد بن محمد بن الجنيد، أبو القاسم، ولد في بغداد وتوفي فيها عام (٢٩٧هـ)، وقد أخذ التصوف عن خاله السري السقطي، يُعدُّ من أعمق صوفية القرن الثالث، وأكثرهم قبولاً عند الناس، وقد لُقّب بسيّد الطائفة لجمعه بين الحقيقة الصوفية والشريعة الإسلامية، يُنظر: طبقات الصوفية، ص١٥٥، ويُنظر أيضاً: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج١٠، ص٢٥٥، ويُنظر أيضاً: سير أعلام النبلاء، ج١٤، ص٦٦، ويُنظر أيضاً: نفحات الأنس من حضرات القدس، ص٢٥٦.

(٢) هو دُلَف بن جحدر، أبو بكر الشبلي المتوفى عام (٣٣٤هـ)، بغدادي المولد، خراساني الأصل، أخذ التصوف عن الجنيد ومَن في عصره من مشايخ الصوفية، حتى صار عندهم أوحد وقته حالاً وعلماً، دلالة على اعتقاده بوحدة الوجود، يُنظر: طبقات الصوفية، ص٣٣٧، ويُنظر أيضاً: سير أعلام النبلاء، ج١٥، ص٣٦٧، ويُنظر أيضاً: الطبقات الكبرى، ج١، ص١٠٣.

(٣) يُنظر: معجم الصوفية، ص٢١٥.

ما سوى الله لا يمكنه الخروج عن قبضة الحق فهو موجدهم[(١)].

٣٥ ـ الشرب والشراب: الشراب هو العشق، والشرب هو تلقي الأرواح والأسرار الطاهرة لما يرد عليها من الكرامات، وتنعّمها بذلك، فشُبِّه ذلك بالشرب لتهنّي الصوفي وتنعّمه بما يرد على قلبه من أنوار مشاهدة قرب سيده[(٢)].

٣٦ ـ شطح: مصطلح صوفي يعبّر عن تصرّفاتٍ وتعبيراتٍ تصدر عن الصوفي في أوقاتٍ خاصةٍ، ويعرفه الجرجانيُّ على أنه عبارة عن كلمةٍ عليها رائحة رعونةٍ، ودعوى تصدر من أهل المعرفة باضطرار واضطراب، وهو زلات المحققين، كونه يأتي في لحظات الوجد الشديد، وهو يحدث في لحظة الجمع، أو في الوقفة التي لا قول فيها[(٣)].

٣٧ ـ شغف: الشغف هو الحب الشديد الذي يلامس شغاف القلب، وقيل: إنه الكلف والولوع بالمحبوب، وهو أن يبلغ الحب شغاف القلب، أي ملامسته لسرّ الإنسان، لأنَّ القلبَ محلُّ اطلاع الرب الذي لا تحيط به الأجسام[(٤)].

٣٨ ـ شفع: مصطلح يعني الخلق، وقد أقسم الله بالشفع والوتر؛ لأن الأسماء الإلهية إنما تتحقق بالخلق، فما لم يتضمن شفعيّة الحضرة الواحدية إلى وترية الحضرة

(١) يُنظر: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص٦٢١ ـ ٦٢٢.

(٢) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص١٤٠.

(٣) يُنظر: معجم الصوفية، ص٢٣٠ ـ ٢٣١.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٣١ ـ ٢٣٢.

الأحدية لم تظهر الأسماء الإلهية[١].

٣٩ ـ شمس: مصطلح صوفي يعني النور، أي مظهر الألوهية، ومجلى لتنوعات أوصافه المقدسة النزيهة، فالشمس أصل لسائر المخلوقات العنصرية، والله سبحانه جعل الوجود بأسره مرموزاً في قرص الشمس، تبرزه القوى الطبيعية في الوجود شيئاً فشيئاً بأمر الله تعالى، فالشمس نقطة الأسرار ودائرة الأنوار[٢].

٤٠ ـ شهود: مصطلح صوفي يدل على رؤية الحقّ بالحقّ، وقيل: هو أن يرى العبد حظوظ نفسه، وتقابله الغيبة، وهي أن يغيب عن حظوظ نفسه فلا يراها، وهناك شهود المجمل في المفصّل، وهي رؤية الأحدية في الكثرة، وشهود المفصّل في المجمل، أي رؤية الكثرة في الذات الأحدية[٣].

٤١ ـ شوق: الشوق هيجان القلب عند ذكر المحبوب، وعلى قدر المحبة يكون الشوق، وقيل: إن الشوق في القلب كالفتيلة في المصباح، والعشق كالدهن في النار، وقيل: من اشتاق إلى الله أنس إلى الله، ومن أنس طرب، ومن طرب وصل، ومن وصل اتصل، ومن اتصل طوبى له وحسن مآب[٤].

٤٢ ـ صحو: الصحو هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه، وعكسه السكر، ومعناه قريبٌ من معنى الحضور والغيبة، والفرق بين

---

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص٢٣٢.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٣٣.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٣٤.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٣٥.

الحضور والصحو: أن الصحو حادث، والحضور على الدوام، والصحو والسكر أقوى وأتمّ وأقهر من الحضور والغيبة[١].

٤٣ ـ صفاء: ما خلص من ممازجة الطبع ورؤية الفعل من الحقائق في الحين، ولذلك فقد أوصوا بالقول: لا تغتروا بصفاء العبودية فإن فيها نسيان الربوبية، لأنها ممازجة بالطبع ورؤية الفعل، وقيل: إن الصفاء مزايلة المذمومات أو مزايلة الأحوال والمقامات، والدخول إلى النهايات[٢].

٤٤ ـ الصفات: لغة: جمع صفة، وهي ما أخذت من اسم الفاعل أو اسم المفعول، ونحوهما اشتقاقاً، وتدل على الذات، وهي اصطلاحاً: الأمارة اللازمة بذات الموصوف الذي يعرف بها[٣]، وهناك فرق بين الصفة والوصف: فالوصف يقوم بالموصوف، أما الصفة فتقوم بالواصف، وذلك كقول القائل: زيد عالم، فها هنا وصف لزيد بأنه عالم والعلم بحد ذاته صفة قائمة بزيد[٤].

٤٥ ـ صورة: الصور في طور التحقيق الكشفي علوية وسفلية، والعلوية حقيقية وإضافية، والحقيقية هي صور الأسماء الربوبية والحقائق الوجودية، والإضافية هي حقائق الأرواح العقلية والمهيمنة والنفسية، وأما الصور السفلية فهي صور الحقائق الإمكانية، وهي أيضاً منقسمة إلى علوية وسفلية: فمن العلوية ما سبق من

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص١٤٩.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه، ص١٥١.

(٣) يُنظر: التعريفات، ص١٣٩.

(٤) يُنظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج٢، ص١٠٧٨.

الصور الروحانية، ومنها صور عالم المثال المطلق والمقيد، وأما السفلية: فمنها صور عالم الأجسام غير العنصرية، كالعرش والكرسي، ومنها صور العناصر والعنصريات، ومن السفليات: الصور الهوائية والنارية، ومنها الصور السفلية الحقيقية، وهي ثلاث: صور معدنية، وصور نباتية، وصور حيوانية، وكل من هذه العوالم يشتمل على صور شخصية لا تتناهى ولا يحصيها إلا الله سبحانه[1].

٤٦ ـ **طريق**: الطريق في التصوف يختصر جملة الطريق إلى الله، لذلك كان من الشمول بحيث تندرج تحته التجربة الصوفية بكاملها، ابتداء من تنبّه القلب من غفلته، مروراً بمجاهدة النفس ورياضتها، وصولاً إلى النشاط الروحي وتفتح فعاليته[2].

٤٧ ـ **الطلسم**: يقول النابلسي[3]: هي كلمة أعجمية يستعملها العرب

---

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص٢٥٣.

(٢) يُنظر: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص٢٠، ٧٢٠ ـ ٧٢١.

(٣) هو عبد الغني بن إسماعيل بن عبد الغني بن إسماعيل الدمشقي الحنفي، المشهور بالنابلسي، ولد عام (١٠٥٠هـ) في دمشق وبها نشأ، أخذ علوم الفقه والحديث والكلام واللغة عن علماء الشام حتى تمكن فيها، ولما تجاوز الأربعين لزم الخلوة في بيته سبع سنين، كرّس حياته للتدريس والتأليف، من مؤلفاته: (إيضاح المقصود من معنى وحدة الوجود)، و(الوجود الحق)، و(شرح ديوان ابن الفارض)، توفي في دمشق عام (١١٤٣هـ)، يُنظر: سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، لمحمد خليل المرادي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط٢، ١٩٨٨، ج٣، ص٣٠، ويُنظر أيضاً: الموسوعة الصوفية، ص٣٨٥.

بمعنى الخفاء والكتم، ويقول ابن عربي: إن الإنسان بنفسه هو الطلسم الأعظم والقربان الأكرم، الجامع لخصائص العالم، فهو قربة إلى مكوكب الكواكب سبحانه، ومن أجل هذا الطلسم خدمته الكواكب، وتصرف أهل الطلسمات إنما هو في استنزال روحانية الأفلاك، وربطها بالصور أو بالنسب العددية حتى يحصل من ذلك نوع مزاج، تفعل الإحالة بطبيعته فعل الخميرة فيما حصلت فيه، وأهل الطلسمات يحتاجون إلى قليل من الرياضة تفيد النفس قوةً على استنزال روحانية الأفلاك[١].

٤٨ ـ الظاهر: اسم من أسماء الله الحسنى، وهو المتجلي بأنوار هدايته وآياته، المتنزه بمعاني أسمائه وصفاته، ومصطلح (ظاهر) عند الصوفية يدل على ظاهر العلم، وهو عبارة عن أعيان الممكنات، وظاهر الممكنات هو تجلي الحق بصور أعيانها وصفاتها، وهو المسمى بالوجود الإلهي، وقد يطبق عليه ظاهر الوجود، وهو عبارة عن تجليات الأسماء[٢].

٤٩ ـ عالم الأمر: مصطلح يدل على عالم الأرواح والروحانيات، لأنها وجدت بأمر الحق بلا واسطة مادة ومدة[٣].

٥٠ ـ عقل: قيل للنوري: بم عرفت الله؟ فقال بالله، فقيل: فما بال العقل؟

---

(١) يُنظر: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص٩٨٤، ويُنظر أيضاً: شفاء السائل وتهذيب المسائل، ص١١٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص٢٦٨ ـ ٢٦٩.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٧٢.

قال: العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله، والعقل الأول هو مرتبة الوحدة، وقيل هو محل تشكيل العلم الإلهي في الوجود، لأنه العلم الأعلى، وهو من الأسرار الإلهية، وهو الإمام المبين، والفرق بين العقل الأول والعقل الكل وعقل المعاش: أن العقل الأول تفصيل الإجمال الإلهي، فهو أقرب الحقائق الخلقية إلى الحقائق الإلهية، والعقل الكل: هو القسطاس المستقيم، وهو ميزان العدل، وعقل المعاش: هو النور الموزون بالقانون الفكري، فهو لا يدرك إلا بآلة الفكر[١].

٥١ ـ علم الباطن: مصطلح يدل على عامل الباطن الذي هو على الجارحة الباطنة وهي القلب، يقول تعالى: ﴿وَلَوْ رَدُّوهُ إِلَى الرَّسُولِ وَإِلَىٰ أُولِي الْأَمْرِ مِنْهُمْ لَعَلِمَهُ الَّذِينَ يَسْتَنْبِطُونَهُ مِنْهُمْ﴾[النساء: ٨٣]. والعلم المستنبط: هو العلم الباطن، وهو علم أهل التصوف، لأن لهم مستنبطات من القرآن والحديث وغير ذلك[٢].

٥٢ ـ غيبة: حال من أحوال التصوف، فيغيب القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق، لاشتغال الحسّ بما ورد عليه، ثمّ قد يغيب المتصوف عن إحساسه بنفسه وغيره بواردٍ من تذكّر ثوابٍ أو تفكّر عقابٍ، وقيل: أن يغيب المتصوف عن حظوظ نفسه فلا يراها، لأنه غائب عنها بشهود ما للحق[٣].

٥٣ ـ فرع: الفرع عند المتصوفة ما انبتّ وانقسم عن الأصل، فإذا تزايد من الفرع زيادة تسمى الأصل، فالأصل حجة للفروع والزيادات، والأصل هو الهداية

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص١٨٥ ـ ١٨٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص٢٩٥.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص٣٠٩.

والتوحيد والمعرفة والإيمان والصدق والإخلاص، والأحوال والمقامات والأعمال والطاعات زيادات هذه الأصول وفروعها[١].

٥٤ ـ فقر: هو مقام من مقامات الصوفية، وقد سمي المتصوفة فقراء لتخليهم عن الأملاك، وحقيقته ألا يستغني العبد إلا بالله، فبعد أن كان الفقر يشير في البداية إلى الأشياء المادية، تطور معناه شيئاً فشيئاً حتى أصبح له معان واسعة، إذ صار الفقر في نظر صوفية العهد المتتالية: من تبدو من أحوالهم زيادة الميل إلى الوجد، والشوق الروحي في أعمالهم يتحقق بفقدان الميل، والرغبة في الغنى والثروة، أي ينبغي أن يكون قلب الصوفي خالياً ويده خالية كذلك، فالصوفي الصادق هو من قطع علاقة قلبه بالدنيا، ويعد الفقر من المراحل المهمة للسير والسلوك، وأول خطوة في التصوف[٢].

٥٥ ـ القرب: القرب في عالم الخلق قد ورد في القرآن الكريم بمعنى الدنو، أي موضع العطف والرعاية، وذلك في قوله تعالى: ﴿وَنَٰدَيۡنَٰهُ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ ٱلۡأَيۡمَنِ وَقَرَّبۡنَٰهُ نَجِيّٗا﴾[مريم: ٥٢]، وقوله: ﴿ وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ ﴾[البقرة ١٨٦]، وفي الرسالة القشيرية أن أول رتبة في القرب قرب العبد من طاعة الله، وعند ابن عربي: هو القيام بالطاعة، وقد يطلق على حقيقة قاب قوسين[٣].

---

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص٣١٦.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه، ص٣١٨.

(٣) يُنظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص٨٠، ويُنظر أيضاً: معجم الصوفية، الحكمة في حدود الكلمة، ص٢٣٣.

٥٦ ـ **قلب**: مصطلح يستخدم في معنيين: أحدهما، العضو الصنوبري الواقع في الجانب الأيسر من الصدر، والعارف ليس له صلة بهذا النوع من القلب الذي يوجد في الحيوان أيضاً، بل يرمي العارف إلى معنى آخر، والمراد منه تلك اللطيفة الروحانية، وهي عبارة عن حقيقة الإنسان، وهذا القلب هو الذي يكون عالماً ومدركاً وعارفاً ومخاطباً ومعاقباً، والقلب بهذا المعنى هو ما سماه الحكماء بالنفس الناطقة، ووظيفته وعمله في الغالب هو الإدراك أكثر منه الإحساس، فبينما الدماغ لا يستطيع معرفة حقيقة الله، فإن القلب قادر على إدراك الذات والباطن لجميع الأشياء[١].

٥٧ ـ **الكنز الخفي**: هو البطون وهو ذات الحق الأزلية القديمة، والمعرّاة عن النسب والإضافات، وصفة الخفي تبقى منطبقة على هذا الكنز حتى بعد ظهور العالم، فالحق لا يُعرف من حيث ذاته، فذاته هي الكنز الخفي دائماً، بل يعرف الحق من خلال صفاته وأسمائه المتجلية في الوجود[٢].

٥٨ ـ **اللقاء**: هو اجتماع بإقبال، وقد عُرّف بأنه وصول أحد الجسمين إلى الآخر، أو مقابلة الشيء ومصادفته معاً[٣].

٥٩ ـ **لوح**: اللوح هو الكتاب المبين محل التدوين والتسطير المؤجل إلى حد

---

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص٣٣٥.

(٢) يُنظر: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص٩٨٣ ـ ٩٨٤.

(٣) يُنظر: التوقيف على مهمات التعاريف معجم لغوي مصطلحي، محمد عبد الرؤوف المناوي (١٠٣١هـ)، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص٦٢٤.

معلوم، والألواح أربعة: لوح القضاء السابق على المحو والإثبات، وهو لوح الحقل الأول، ولوح القدر أي لوح النفس الناطقة الكلية، وهو المسمى باللوح المحفوظ، ولوح النفس الجزئية التي ينتقش فيها كل ما في هذا العالم، ولوح الهيولى القابل للصور في عالم الشهادة[١].

٦٠ ـ **المجاهدات**: تُعدُّ المجاهدة واحدة من مقامات الصوفية، وهي عبارة عن حضّ العبد لنفسه على القيام بالمشاق البدنية ومخالفة الهوى، وقيل: هي بذل النفس في رضا الحق، وقال أحدهم: من زيّن ظاهره بالمجاهدة حسّن الله سرائره بالمشاهدة[٢].

٦١ ـ **محبة**: حقيقة المحبة أن تهب كلك لمن أحببت، فلا يبقى لك منك شيء، وأهل المحبة على ثلاثة أحوال: الأولى: محبة العامة، وهي المحبة الفعلية، تتولد من إحسان الله تعالى إليهم، والثانية: حال المحبة الصفاتية، تتولد من نظر القلب إلى جلال الله وعظمته وقدرته وعلمه، وهي محبة الخواص، والثالثة: هي حال المحبة الذاتية، تولدت من نظرهم ومعرفتهم بقديم حب الله تعالى بلا علة، فكذلك أحبوه بلا علة، وهؤلاء هم الصدّيقون والعارفون[٣].

٦٢ ـ **محبوب**: المحب والمحبوب عند المتصوفة شيء واحد، فكلُّ محبٍّ محبوبٌ، وكلُّ محبوبٍ محبٌّ، ومن هذه الجهة يتكلم المحبُّ عن نفسه بخصائص المحبوب،

---

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص٢٢٦.

(٢) يُنظر: معجم الصوفية، ص٣٦٤ ـ ٣٦٥.

(٣) يُنظر: المرجع السابق، ص٢٣٧.

والمحبوب الأول من الخلق محمد ﷺ، ثم من كان أقرب منه بحسن المتابعة[١].

٦٣ ـ **المحو والإثبات**: المحو رفع أوصاف العادة، والإثبات إقامة أحكام العبادة، فمن نفى عن أحواله الخصال الذميمة، وأتى بدلاً منها بالأفعال والأحوال الحميدة، فهو صاحب محو وأثبات، وينقسم المحو إلى محو الزلة عن الظواهر، ومحو الغفلة عن الضمائر، ومحو العلة عن السرائر، ففي محو الزلة إثبات المعاملات، وفي محو الغفلة إثبات المنازلات، وفي محو العلة إثبات المواصلات، وحقيقة المحو والإثبات أنهما صادران عن القدرة، فالمحو ما ستره الحقُّ ونفاه، والإثبات ما أظهره الحقُّ وأبداه[٢].

٦٤ ـ **المعاني**: الكلام الذي يوصف بالبلاغة هو الذي يدل بلفظه على معناه اللغوي أو العرفي أو الشرعي، لكن لهذا المعنى دلالة ثانية، فالمعاني الأوَل هي مدلولات التراكيب والألفاظ، والمعاني الثواني هي الأغراض التي يساق لها الكلام، ويطلق المعنى على ما قام بغيره ويقابله العين، وعلى مالا يدرك بإحدى الحواس الظاهرة ويقابله العين أيضا[٣].

٦٥ ـ **المعرفة**: المعرفة معرفتان: الأولى هي معرفة الإنسان بالحق عن طريق معرفته بنفسه، والثانية معرفة الإنسان بالحق عن طريق معرفته بنفسه التي يتجلى فيها الحق، ففي الأولى يعرف الإنسان نفسه على أنها خلق فقط، وفي الثانية يعرفها على

---

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٣٩.

(٢) يُنظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص٧٣.

(٣) يُنظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج٢، ص١٦٠٥ ـ ١٦٠٦.

أنها خلق وحق معاً، والمعرفة الثانية هي أكمل المعرفتين؛ إذ هي وليدة النظر في النفس، ثمّ التحقق بأنها صورة خاصة أو مجلى خاص من مجالي الحق، والعارف صفة من عرف الحق بأسمائه وصفاته، ثمّ صدق الله تعالى في معاملاته[(١)].

٦٦ ـ **مقام**: المقامات مثل التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والرضا والتوكل، والمقام معناه مقام العبد بين يدي الله عز وجل فيما يقام فيه من المجاهدات والرياضيات والعبادات، وشرطه ألا يرتقي الصوفي من مقام إلى مقام ما لم يستوف أحكام ذلك المقام، فمن لا قناعة له لا يصح له التوكل، ومن لا توكل له لا يصحّ له التسليم وهكذا[(٢)].

٦٧ ـ **نعت**: هو أخبار الناعتين عن أفعال المنعوت وأحكامه وأخلاقه، ويحتمل أن يكون النعت والوصف بمعنى واحد، إلا أن الوصف يكون مجملاً والنعت يكون مبسوطاً، فإذا وصف جمع وإذا نعت فرق[(٣)].

٦٨ ـ **نفس**: النفس خمسة أضرب: حيوانية، وأمارة، وملهمة، ولوامة، ومطمئنة، وكلها أسماء الروح، إذ ليست حقيقة النفس إلا الروح، وغالباً ما تدل على العنصر الشرير الفاسد في الإنسان، قال تعالى: ﴿إِنَّ ٱلنَّفْسَ لَأَمَّارَةٌۢ بِٱلسُّوٓءِ﴾ [يوسف ٥٣]، وفلان بلا نفْسٍ أي أنه لا تظهر عليه أخلاق النَّفْس، لأن من أخلاق

(١) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص٢٤٦، ويُنظر أيضاً: فصوص الحكم، ج١، ص٩٢.

(٢) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص٢٤٨.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٥٦.

النفس الغضب، والحدة، والتكبر، والشره، والطمع، والحسد، فإذا سلم العبد منها قيل عنه بلا نفس، يعني كأنه بلا نفس[١].

٦٩ ـ نور: النور هو الحق، ويسمى نور الأنوار لأن جميع الأنوار منه، والنور قيّومٌ لقيام الجميع به، ومقدَّس منزّهٌ عن جميع صفات النقص، ويذكر النور دائماً بضده وهي الظلمات التي يراد بها الشكوك والشبهات، قال تعالى: ﴿ٱللَّهُ وَلِيُّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ يُخْرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ﴾[البقرة: ٢٥٧]، ويمكن أن يحمل النور على النبي الذي يجيء بما ينير السبيل[٢].

٧٠ ـ وارد: الوارد هو كل ما يرد على القلب من المعاني الغيبية من غير تعمُّد من العبد، وله فعل يستغرق القلوب[٣].

٧١ ـ الوجد: هو خشوع الروح عند مطالعة سرِّ الحقِّ، وهو عجز الروح عن احتمال غلبة الشوق عند وجود حلاوة الذكر، وقد قال الجنيد: إن الوجد هو انقطاع الأوصاف عن سمة الذات بالسرور، وقال غيره: إنه انقطاع الأوصاف عن سمة علامة الذات بالحزن، ولا يكون الوجد إلا لأهل البيّنات، لأنه يرد عقب الفقد، فمن لا فقد له لا وجد له، وليس من الصدق إظهار الوجد من غير

---

(١) يُنظر: معجم الصوفية، ص٤٠٤ ـ ٤٠٥.

(٢) يُنظر: معجم ألفاظ الصوفية، ص٢٧٦، ويُنظر أيضاً: معجم مصطلحات الصوفية، ص٢٥٨.

(٣) يُنظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص٢٦٣.

وجد نازل[١].

٧٢ ـ الوحدة المطلقة: الوحدة المطلقة في فلسفة الششتري الصوفية مأخوذة عن ابن سبعين، فالإنسان موجود صدر عن الله كما صدرت كلُّ الموجودات، يتركّب من جسدٍ جسماني وروحٍ روحاني، وتركيبه يدخل فيه كلُّ ما في الكون بأسره، فالعالم وما فيه من موجود روحاني أو جسماني، جزئي أو كلي، جوهري أو عرضي، كلها أفاضها الله على الإنسان[٢].

٧٣ ـ الوصول والاتصال: الوصول عند الصوفية يأتي عقيب اجتهاد، فإذا اجتهد السالك للوصول لا بد له من منَّةٍ ربانيةٍ وفتحٍ إلهي يمكّنه من الوصول، فإن تمّ له الاتصال يكون قد انفصل بسرّه عما سوى الله، فلا يرى بسرّه بمعنى التعظيم غيره ولا يسمع إلا منه[٣].

٧٤ ـ وهم: الوهم وهم القلب، وللوهم أهمية في السلوك النفسي الصوفي، وسلطانه على الخيال الذي يحكّمه في النفس فلا تستطيع فكاكاً، لذلك يرفع قبالته العلمُ، لأنه في طاقته قهر سلطانه بالحقائق، يقول ابن عربي: ويتسلط على أهل النار الوهم بسلطانه فيتوهمون عذاباً أشد مما كانوا فيه، فيكون عذابهم بذلك التوهم في نفوسهم أشد من حلول العذاب المقرون بتسلط النار المحسوسة على أجسامهم،

---

(١) يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٦٤.

(٢) يُنظر: التصوف في فلسفة ابن سبعين، ص٤٣ ـ ٤٤.

(٣) يُنظر: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص١٢٧، ويُنظر أيضاً: معجم الصوفية الحكمة في حدود الكلمة، ص٢٨٦ ـ ٢٨٧.

وأقوى شر في الإنسان القوة الوهمية[1].

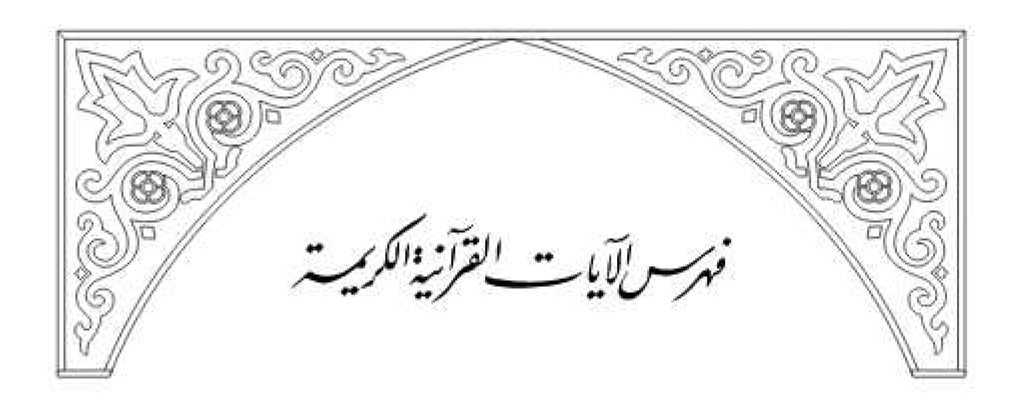
❐ ❐ ❐

(١) يُنظر: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص١٢٤١، ويُنظر أيضاً: معجم الصوفية، ص٤٣٥.

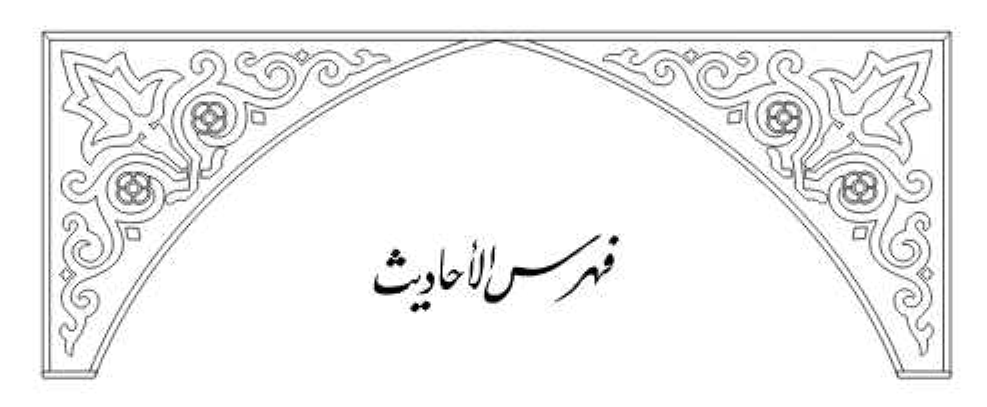


الفهارس العامة

* فهرس الآيات القرآنية الكريمة.
* فهرس الأحاديث النبوية.
* فهرس القوافي.
* فهرس الموشحات.
* فهرس المصطلحات الصوفية.
* فهرس الأعلام.
* المجلات والدوريات
* الأطروحات الجامعية
* فهرس المصادر والمراجع.
* فهرس الموضوعات.


فهرس الآيات القرآنية الكريمة

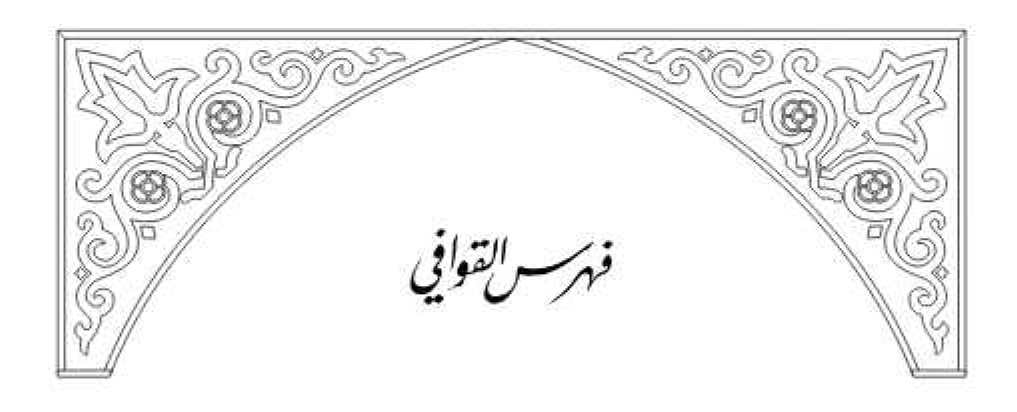
❐ ❐ ❐



فهرس الأحاديث

طرف الحديث	مخرج الحديث	الصفحة
ما زال عبدي يتقرّب	البخاري في صحيحه	٩٢

❑ ❑ ❑



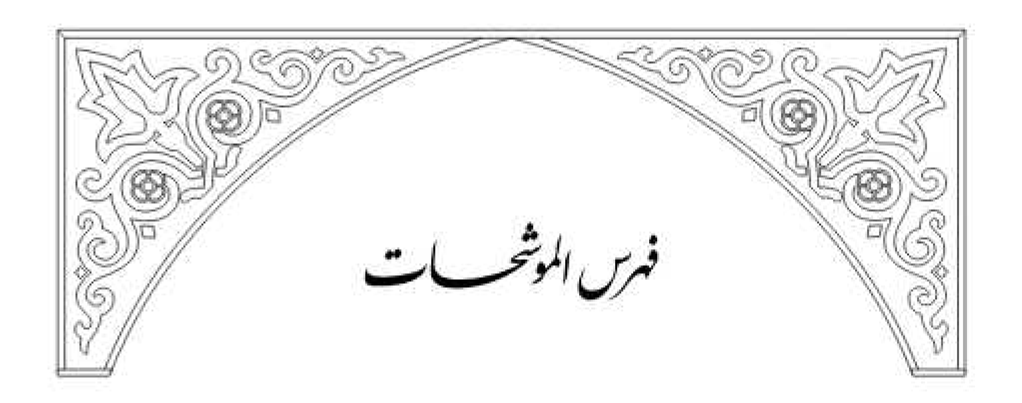
فهرس القوافي

صدر البيت	البحر	القافية	الصفحة
مِلْ بنا يا سعدُ وانزِلْ بالحجونِ	الرمل	يون	١٤٠/ ١٩٦
حرَّك الوجدُ في هُواكم سُكوني	الخفيف	فوني	٢٤٢
أتيْناك بِالفَقرِ لا بِالغِنى	المتقارب	محسنا	٢٤٠/ ٢٥٥

قافية الياء

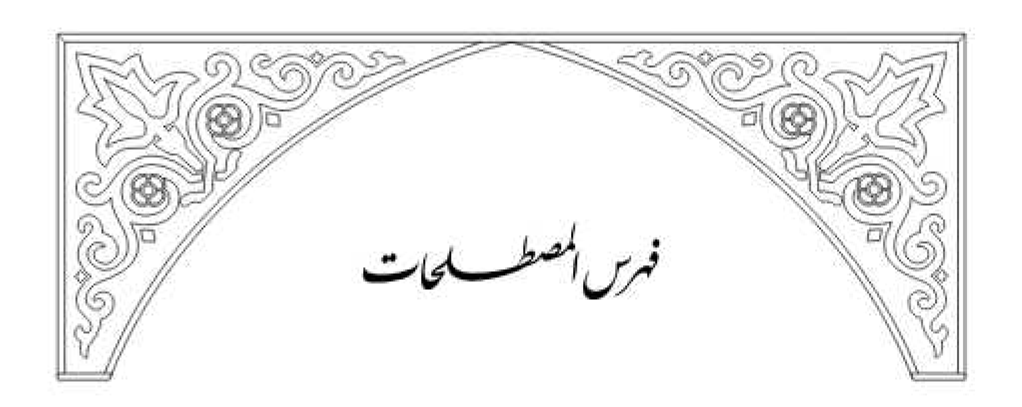
صدر البيت	البحر	القافية	الصفحة
كشَف المحبوبُ عن قلبي الغطا	الرمل	في إليَّ	٥٥/ ١٨٨
غيرُ ليلى لم يرَ في الحيِّ حَي	الرمل	كلّ شي	١١٤/ ١٦٧/ ٢٥١
كلّ شي سرّها فيهِ سَرى	الرمل	كلّ شي	١٢٧
هِي في مربعها لا غيرها	الرمل	إن سوي	٦٩

❐❐❐



فهرس الموشحات

❑ ❑ ❑



فهرس المصطلحات

المصطلح	رقمه في الملحق	صفحة وروده في الملحق	الصفحة
تجريد	١٢	٣٠٤	١٤٠
التجلي	١٣	٣٠٥	٥٥/ ٩٥/ ١١٧/ ١٩٧/ ٢٠٥/ ٢٤٠/ ٢٥١/ ٢٨٢/ ٢٨٥
تدان	١٤	٣٠٦	٩٣/ ١٠٤
جذب	١٥	٣٠٦	٢٠٣/ ٢٧٣/ ٢٧٤
جمع	١٦	٣٠٦	١١٤/ ١٢٧/ ٦٩/ ١٩٠/ ٢٢٣
جمع الجمع	١٧	٣٠٦	٩٢
حال	١٨	٣٠٧	١١/ ١١٤/ ٢٤١/ ٢٧٨
حجاب	١٩	٣٠٧	٥٥/ ١١٠/ ١٣٠/ ١٨٨/ ٢٤٠
حسن	٢٠	٣٠٨	٥٥/ ٨٠/ ١٨٩/ ٢٢٢/ ٢٧٤
الحضرات	٢١	٣٠٨	٨١/ ٢٨٧
الحضور والمكاشفة والمشاهدة	٢٢	٣٠٩	٦١/ ٨٨/ ١١٧
حظوظ	٢٣	٣٠٩	٢٢٥
حقيقة	٢٤	٣٠٩	٥٥/ ٩٥/ ٩٧/ ٩٨
الحقيقة المحمدية	٢٥	٣١٠	٦٧/ ١١٥

المصطلح	رقمه في الملحق	صفحة وروده في الملحق	الصفحة
نعت	٦٧	٣٢٤	٥٣/ ٢٠٩
نفس	٦٨	٣٢٤	٩٨/ ١١٢/ ١٢٣/ ١٣٥/ ١٤٠/ ١٩٨
نور	٦٩	٣٢٥	١٧١/ ١٩٠
وارد	٧٠	٣٢٥	٩٥/ ١٣٠/ ١٣٩/ ٢٠٤
الوجد	٧١	٣٢٥	٨٤/ ٩٤/ ١٢٤/ ١٨٧/ ١٨٨/ ٢٠٣/ ٢٤٢/ ٢٥١/ ٢٦٨
الوحدة المطلقة	٧٢	٣٢٦	٢٩/ ٦٩/ ٧٠/ ١٠١/ ١١٢
الوصول والاتصال	٧٣	٣٢٦	٦٠/ ٦١/ ٧٨/ ٨٧/ ١٠١/ ١٣٩/ ١٤٣/ ١٧٦/ ١٨٨/ ١٩١/ ٢٠٩
وهم	٧٤	٣٢٦	٨٩/ ١٣١/ ١٣٥/ ١٧٣/ ٢٢٣/ ٢٢٥/ ٢٧٥

❒❒❒



فهرس الأعلام

❒ ❒ ❒



١. **الأشكال الشعرية في ديوان الششتري**، دراسة أسلوبية، حياة معاش، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١١.

٢. **الانزياح في الشعر الصوفي**، سليم سعداني، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٠.

٣. **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، عبد نور داود عمران، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٨.

٤. **التشبيه في مختارات البارودي**، دراسة تحليلية، محمد رفعت أحمد زنجير، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٩٩٥.

٥. **خطاب التصوف بحث في التشاكل والتلقي والتأويل**، فيصل أصلان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٨.

٦. ديوان منزلة الأفنان لبدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية، ناصر بركة، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجمهورية الجزائرية، ٢٠٠٧.

٧. **الشعر الصوفي في العصر العباسي، دراسة في الرؤية والفن**، جيل سلطان محمد عثمان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ٢٠٠٦.

٨. **الظاهرة الصوفية في الشعر العربي الحديث في بلاد الشام**، د. أسامة اختيار، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ١٩٩٧.

٩. **قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر**، أحمد بن عيضة الثقفي، أطروحة دكتوراه في النقد والأدب الأندلسي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٦.

❐ ❐ ❐



المجلات والدوريات

١. **ابن برجان الأندلسي وجهوده في التفسير الصوفي وعلم الكلام**، د. حسان قاري، مجلة جامعة دمشق للعلوم الاقتصادية والقانونية، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول، ٢٠٠٧ .

٢. **الانزياح في الشعر الصوفي**، سليم سعداني، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، العدد الخامس، آذار، ٢٠١٢.

٣. **التشيع في الأندلس إلى نهاية ملوك الطوائف**، محمود علي مكي، صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، العدد ١ ـ ٢، المجلد٢، ١٩٥٤.

٤. **الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله**، د. سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٧٣.

٥. **صورة تقريبية للإيقاع وتطوره في الشعر العربي**، سليمان جبران، المجلة، مجمع اللغة العربية، حيفا، العدد الثاني، ٢٠١١.

٦. **الظواهر الأسلوبية في شعر نزار**، د. لحلوحي صالح، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الثامن، ٢٠١١.

٧. **ماهية الوعي الصوفي**، يوسف سامي يوسف، مجلة المعرفة، العدد ٣٧٧، إصدار وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤.

٨. **المدرسة الشوذية في التصوف الأندلسي**، عدد خاص بالأبحاث التي ألقيت في مؤتمر الحضارة الأندلسية بكلية الآداب بجامعة القاهرة، من٢٠ ـ ٢٣آذار، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مدريد، المجلد الثالث والعشرون، ١٩٨٥ ـ ١٩٨٦.

٩. **الموشحات الأندلسية، دراسة فنية عروضية**، د. عبد الله محمد أحمد أحمد عبد الرحمن، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، يناير ٢٠١٣.

❒ ❒ ❒



فهرس المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم:

١. **ابن الفارض والحب الإلهي**، د. محمد مصطفى حلمي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د. ت.

٢. **ابن عربي حياته ومذهبه**، آسين بلاثيوس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، ١٩٦٥.

٣. **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، د. عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، د. ط.

٤. **الإحاطة في أخبار غرناطة**، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٧.

٥. **أخبار العلماء بأخبار الحكماء**، لجمال الدين أبي الحسن علي بن القاضي الأشرف يوسف القفطي، (ت: ٦٤٦هـ)، مكتبة المتنبي، د. ط.

٦. **أدب النفس**، للإمام أبي عبد الله محمد بن علي الترمذي (٣٢٠هـ)، تحقيق د. أحمد عبد الرحيم السايح، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.

٧. **الأدب في التراث الصوفي**، د. عبد المنعم خفاجي، مكتبة غريب، د. ط.

٨. **أديان العالم** د. هوستن سميث، ترجمة سعد رستم، دار الجسور الثقافية، حلب، ط١، ٢٠٠٥.

٩. **أسرار البلاغة**، للإمام عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

١٠. **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د. ت.

١١. **الأسلوب والأسلوبية**، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٣، د. ت.

١٢. **إشارة التعين في تراجم النحاة واللغويين**، عبد الباقي بن عبد المجيد اليماني (٦٨٠ ـ ٧٤٣هـ)، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، ط١، ١٩٨٦.

١٣. **الإصابة في تمييز الصحابة**، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي (ت ٨٥٢هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢.

١٤. **الأصوات اللغوية في لسان العرب في ضوء دراسات علم اللغة الحديث**، د. ناجح عبد الحافظ مبروك، دار التوفيقية للطباعة، القاهرة، د. ط، ١٩٨٢.

١٥. **أصول النقد الأدبي**، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٤.

١٦. **الأعلام**، لخير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي الدمشقي، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢.

١٧. **الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين عصر الطوائف الثاني**، د. عصمت عبد اللطيف دندش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

١٨. **أنوار الربيع في أنواع البديع**، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، (ت١١٢٠هـ)، تحقيق: شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩.

١٩. **أوزان الشعر**، مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.

٢٠. **الإيقاع في الشعر العربي**، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٩.

٢١. **الباقي من كتاب القوافي**، حازم القرطاجني، تحقيق: د. علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٧١٧هـ.

٢٢. **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**، للضبّي (٥٩٩هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

٢٣. **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ)،

تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الفكر، ١٩٧٩.

٢٤. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي**، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.

٢٥. **بناء الصّورة الفنية في البيان العربي**، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د. ط، ١٩٨٧.

٢٦. **البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب**، لابن عذاري المَرَّاكُشيّ، تحقيق: ج. س. كولان، و إ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

٢٧. **البيان والتبيين**، لأبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ (١٥٠ ـ ٢٥٥هـ)، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨.

٢٨. **تاريخ الفكر الأندلسي**، آنخل جنثالث بالنثيا، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، د. ط.

٢٩. **تاريخ الفلسفة اليونانية**، د. ماجد فخري، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩١.

٣٠. **تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس**، ابن الفرضي (أبو الوليد عبد الملك بن محمد بن يوسف الأزدي ت: ٤٠٣هـ)، اعتناء: السيد عزت العطار الحسيني، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٨.

٣١. **تاريخ فلسفة الإسلام في القارة الإفريقية**، د. يحيى هويدي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ط، ١٩٦٥.

٣٢. **تاريخ قضاة الأندلس، أو المرقبة العليا فيمن يستحقّ القضاء والفتيا**، لأبي الحسن بن عبد الله بن الحسن النُباهي المالقي الأندلسي، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٥، ١٩٨٣.

٣٣. **تاريخ مدينة المرية قاعدة أسطول الأندلس**، د. عبد العزيز سالم، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، د. ط، ١٩٨٤.

٣٤. **التجربة الشعرية عند ابن المقرب**، عبده عبد العزيز قليقلة، النادي الأدبي، الرياض، ط١، ١٩٨٦.

٣٥. **تجريد الأسماء والكنى المذكورة في كتاب المتفق والمفترق**، للخطيب البغدادي، عبيد الله ابن علي بن الفرّاء البغدادي (٥٨٠هـ)، تحقيق: د. شادي بن محمد آل نعمان، مركز النعمان للبحوث والدراسات الإسلامية وتحقيق التراث والترجمة، صنعاء، ط١، ٢٠١١.

٣٦. **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.

٣٧. **التركيب اللغوي للأدب**، د. لطفي عبد البديع، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩، د. ط.

٣٨. **التصوف الإسلامي الطريق والرجال**، د. فيصل بدير عون، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، د. ط، ١٩٨٣.

٣٩. **التصوف الأندلسي، أسسه النظرية وأهم مدارسه**، أ. د محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥.

٤٠. **التصوف الثورة الروحية في الإسلام**، د. أبو العلا عفيفي، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٦٣.

٤١. **التصوف السني حال الفناء بين الجنيد والغزالي**، د. مجدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

٤٢. **التصوف في الشعر العربي والإسلامي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري**، عبد الحكيم حسان، دار العرب، دمشق، د. ط، ٢٠١٠.

٤٣. **التصوف في فلسفة ابن سبعين**، د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦.

٤٤. **التصوف كوعي وممارسة، دراسة في الفلسفة الصوفية عند أحمد بن عجيبة**، د. عبد الحميد الصغير، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩.

٤٥. **تطور الصّورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، د. نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

٤٦. **تطور الفكر الفلسفي في إيران**، محمد إقبال، ترجمة: حسن محمود الشافعي، محمد السعيد جمال الدين، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩.

٤٧. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، لأبي بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي (ت ٣٨٠هـ)، ضبطه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٤٨. **التعريفات**، لعلي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١.

٤٩. **التفسير القرآني واللغة الصوفية في فلسفة ابن سينا**، د. حسن عاصي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٣.

٥٠. **التفسير النفسي للأدب**، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، د. ت.

٥١. **التمهيد في علم التجويد**، لشمس الدين أبي الخير محمد بن الجزري (ت ٨٣٣هـ)، تحقيق: حاتم قدور أحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٥٢. **توشيح التوشيح**، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت ٧٦٤هـ)، تحقيق: إلبير حبيب مطلق، بيروت، د. ط، ١٩٩٦.

٥٣. **التوقيف على مهمات التعاريف معجم لغوي مصطلحي**، محمد عبد الرؤوف المناوي (٩٥٢ ـ ١٠٣١هـ)، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٠.

٥٤. **الثقات ممن لم يقع في الكتب الستة**، لأبي الفداء زين الدين قاسم بن السُّودوني (ت٨٧٩هـ)، تحقيق: شادي بن محمد آل نعمان، مركز النعمان للبحوث والدراسات الإسلامية وتحقيق التراث والترجمة، صنعاء، ط١، ٢٠١١.

٥٥. **الثقات**، لمحمد بن حبان بن أحمد أبو حاتم التميمي البستي، تحقيق: السيد شرف الدين أحمد، دار الفكر، ط١، ١٩٧٥.

٥٦. **جامع العلوم والفنون**، للقاضي عبد رب النبي بن عبد رب الرسول الأحمد نكري، ترجمة

وتحقيق: د. حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

٥٧. **جامع كرامات الأولياء**، يوسف بن إسماعيل النبهاني (١٣٥٠هـ)، تحقيق: إبراهيم عطوة عوض، مركز بركات رضا، الهند، ط١، ٢٠٠١.

٥٨. **الجديد في فن التوشيح**، عدنان صالح مصطفى، دار الثقافة، الدوحة، ط١، ١٩٨٦.

٥٩. **جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس**، للحميدي (أبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأزدي ت٤٨٨هـ)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ١٩٦٦.

٦٠. **جماليات الأسلوب**، الصّورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦.

٦١. **جوامع علم الموسيقا من قسم الرياضيات من الشفاء**، ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، د. ط.

٦٢. **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط

٦٣. **جوهر الكنز**، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، لنجم الدين أحمد بن إسماعيل ابن الأثير الحلبي (٣٧٣هـ)، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط.

٦٤. **حال الفناء بين الجنيد والغزالي**، د. مجدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

٦٥. **الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين**، آمنة بلّعلى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠١.

٦٦. **الحروف والأصوات في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة**، د. عبد المنعم محمد النجار، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٨٢.

٦٧. **حضارة الغرب في الأندلس**، ليفي بروفنسال، ترجمة: ذوقان قرقوط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ط.

٦٨. **الحلة السيراء**، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبار (ت ٦٥٨هـ)، تحقيق: د. حسين مؤنس، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥.

٦٩. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، للحافظ أبي نعيم أحمد الأصفهاني (ت٤٣٠هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٧٠. **الحياة الروحية في الإسلام**، د. محمد مصطفى حلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، د. ت.

٧١. **الحيوان**، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٩٦٥.

٧٢. **الخصائص**، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د. ط.

٧٣. **الخيال عالم البرزخ والمثال**، محي الدين ابن العربي، جمع: محمود محمود الغراب، دار الكتاب العربي، دمشق، ط٢، ١٩٩٣.

٧٤. **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**، د. سليمان العطار، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨١.

٧٥. **دار الطراز في عمل الموشحات**، لأبي القاسم هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك (٦٠٨هـ)، تحقيق: جودة الركابي، دمشق، د. ط، ١٩٤٩.

٧٦. **دراسات في العروض والقافية**، د. عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط٣، ١٩٨٧.

٧٧. **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط.

٧٨. **الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة**، لشهاب الدين أحمد بن علي الشهير بابن حجر العسقلاني، (٨٥٢هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط.

٧٩. **دلائل الإعجاز**، للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

٨٠. **ديوان أبي الحسن الششتري أمير شعراء الصوفية بالمغرب والأندلس**، ت: د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨.

٨١. **ديوان أبي الحسن الششتري شاعر الصوفية الكبير في الأندلس والمغرب**، تحقيق: الدكتور علي سامي النشار، دار المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٦٠.

٨٢. **ديوان امرئ القيس**، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤.

٨٣. **الديوان**، عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب، القاهرة، ط٤، د. ت.

٨٤. **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د. ط، ١٩٩٧.

٨٥. **الرسالة الششترية، أو الرسالة العلمية في التصوف**، لأبي الحسن الششتري، تلخيص: أبي عثمان بن ليون التُجيبي (٦٨١هـ-٧٥٠هـ) تحت عنوان: الإنالة العلمية في الرسالة العلمية في طريق المتجردين من الصوفية، تحقيق: د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤.

٨٦. **الرسالة القشيرية في علم التصوف**، لأبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري النيسابوري، تحقيق: معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٨٧. **الرمز الشعري عند الصوفية**، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

٨٨. **روضة التعريف بالحب الشريف**، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، د. ت.

٨٩. **الزجل في الأندلس**، د. عبد العزيز الأهواني، القاهرة، د. ط، ١٩٥٧.

٩٠. **الزهاد والمتصوفة في بلاد المغرب والأندلس حتى القرن الخامس الهجري**، د. محمد بركات البيلي، دار النهضة العربية، القاهرة، د. ط، ١٩٩٦.

٩١. **الزهد الكبير**، للإمام أبي بكر أحمد بن الحسين البيهقي (ت ٤٥٨هـ)، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الجنان ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

٩٢. **الزهد في الشعر العربي**، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، د. ت.

٩٣. **سر صناعة الإعراب**، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق د. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٥.

٩٤. **سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر**، لمحمد خليل المرادي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.

٩٥. **سير أعلام النبلاء**، للإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٩٦. **سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٩٣.

٩٧. **شرح اللزوميات**، لأبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري (٤٤٩هـ)، تحقيق: سيدة حامد، منير لندني، زينب القوصي، وفاء الأعصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط.

٩٨. **شعر أبي مدين التلمساني**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، د. ط.

٩٩. **الشعر والتجربة**، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت ـ نيويورك، د. ط، ١٩٦٣.

١٠٠. **الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي**، إبراهيم منصور، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

١٠١. **الشعرية**، الدكتور صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.

١٠٢. **شفاء السائل وتهذيب المسائل**، لعبد الرحمن بن محمد بن خلدون (٧٢٢ـ٨٠٨هـ)، تحقيق: د. محمد مطيع الحافظ، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٦.

١٠٣. **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

١٠٤. **صحيح البخاري**، تحقيق: محمد زهير ين ناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ.

١٠٥. **صفوة التصوف**، لمحمد بن طاهر بن أحمد بن أبي الحسن الشيباني، أبو الفضل المقدسي، المعروف بابن القيسراني (ت: ٥٠٧هـ) تحقيق: غادة المقدم عدرة، دار المنتخب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٠٦. **الصناعتين الكتابة والشعر**، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٥٢.

١٠٧. **الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

١٠٨. **الصّورة الفنيـة في شعر أبي تمام**، د. عبد الـقادر الرباعي، جامعة اليرموك الأدبية واللغوية، إربد، الأردن، ط١، ١٩٨٠.

١٠٩. **الصّورة والبناء الشعري**، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د. ط.

١١٠. **طبقات الأمم**، للقاضي صـاعد بن أحمد بن صاعد الأنـدلسي، (ت: ٤٢٦هـ)، نشر: الأب لويس شيخو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، د. ط، ١٩١٢.

١١١. **طبقات الصوفية**، لأبي عبد الرحمن السلمي، تحقيق نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٦

١١٢. **الطبقات الكبرى**، المسماة: لواقح الأنوار في طبقات الأخيار، لعبد الوهاب الشعراني، دار الجيل، بيروت، ١٣٧٤هـ.

١١٣. **العباب الزاخر واللباب الفاخر**، لرضيّ الدين الحسن بن محمد الصاغاني (ت٦٥٠هـ)، ت: د. فير محمد حسن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط١، ١٩٧٨.

١١٤. **العبر في خبر من غبر**، محمد بن أحمد الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط.

١١٥. **عروض الموشحات الأندلسية**، مقداد رحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.

١١٦. **العقد الفريد**، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: د. إبراهيم الأبياري، ط٢، د. ت.

١١٧. **العقل والمعايير**، أندريه لالاند، ترجمة: د. نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٧٩.

١١٨. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (٣٩٠ ـ ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، ط٥، ١٩٨١.

١١٩. **عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية**، لأحمد بن أحمد بن عبد الله أبي العباس الغبريني (٦٤٤ ـ ٧١٤هـ)، تحقيق: عادل نويهض، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

١٢٠. **عيار الشعر**، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥.

١٢١. **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، لبدر الدين أبي عبد الله، محمد بن أبي بكر الدماميني (٧٦٣ ـ ٨٢٧هـ)، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.

١٢٢. **الفتوحات المكية**، لمحي الدين بن عربي، تحقيق: عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥.

١٢٣. **الفرق بين الفرق**، لعبد القاهر البغدادي، دار الآفاق، الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٧.

١٢٤. الفصل في الملل والأهواء والنحل، لابن حزم الظاهري (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: د. محمد إبراهيم نصر، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

١٢٥. **فصوص الحكم**، لمحي الدين بن عربي، تعليق: أبو العلا عفيفي، دار إحياء الكتب

العربية د. ط، ١٩٤٦

١٢٦. **فصول في التصوف**، أ. د حسن محمود عبد اللطيف الشافعي، دار البصائر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨.

١٢٧. **فن التقطيع الشعري والقافية**، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧.

١٢٨. **فن التوشيح**، مصطفى عوض عبد الكريم، دار الثقافة، بيروت، د. ط، ١٩٧٤.

١٢٩. **فن الشعر**، أرسطو، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط.

١٣٠. **فن المنتخب العاني وعرفانه**، د. أسعد أحمد علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

١٣١. **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١١، د. ت.

١٣٢. **الفناء عند الصوفية المسلمين والعقائد الأخرى**، دراسة مقارنة، عبد الباري محمد داود، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

١٣٣. **في الأدب الأندلسي**، د. جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د. ت.

١٣٤. **في العروض والإيقاع الشعري**، دراسة تحليلية تطبيقية، صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيام، الجزائر، ط١، ١٩٩٦.

١٣٥. **في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية**، د. سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.

١٣٦. **في رياض الأدب الصوفي**، د. علي أحمد عبد الهادي الخطيب، دار نهضة الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

١٣٧. **في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي**، محمد عبد العظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٣٨. **القافية والأصوات اللغوية**، د. محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط.

١٣٩. **قراءة الصّورة وصورة القراءة**، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

١٤٠. **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، محمد بن فلاح المطيري، مكتبة أهل الأثر،

الكويت، ط١، ٢٠٠٤.

١٤١. **كتاب التاريخ الكبير**، للحافظ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ)، د. ط.

١٤٢. **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، محمد علي التهانوي، تحقيق د. علي دحروج، وعربه من الفارسية د. عبد الله الخالدي، مؤسسة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

١٤٣. **الكليات**، لأبي البقاء أيوب بن موسى الكفوي (ت١٠٩٤هـ)، ـ تحقيق د. عدنان درويش، دار الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

١٤٤. **لسان العرب**، لابن منظور، تحقيق: محمد هاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة.

١٤٥. **لسان الميزان**، للإمام الحافظ شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ)، اعتناء: عبد الفتاح أبو غدة، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

١٤٦. **اللمع**، لأبي نصر السراج الطوسي، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة بمصر، د. ط، ١٩٦٠.

١٤٧. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، لأبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد ابن عبد الكريم المعروف بابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ١٩٩٠.

١٤٨. **مخارج الحروف وصفاتها**، للإمام أبي الإصبع السُّماتي الإشبيلي المعروف بابن الطحان (ت ٥٦٠هـ)، تحقيق: د. محمد يعقوب تركستاني، ط١، ١٩٨٤.

١٤٩. **مدخل إلى التصوف الإسلامي**، د. أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، د. ت.

١٥٠. **المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصّورة الشعرية في نقد العقاد**، زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ١٩٨٨.

١٥١. **المرحلة الابتدائية في تكون التصوف الفلسفي بالغرب الإسلامي، ابن مسرة ومدرسته**، د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

١٥٢. **المستطرف في كل فن مستظرف**، لشهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي (ت٨٥٠هـ)، منشورات دار مكتبة الحياة، د. ط، ١٩٩٢.

١٥٣. **مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب**، عبد الرحمن بن محمد الأنصاري المعروف بابن الدباغ، تحقيق:هـ. ريتر، دار صادر، بيروت، د. ط.

١٥٤. **المطرب من أشعار المغرب**، لابن دحية أبي الخطاب عمر بن حسن (٦٣٣هـ)، تحقيق إبراهيم الأبياري، د. حامد عبد المجيد، د. أحمد أحمد بدوي، مراجعة: د. طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت، د. ط.

١٥٥. **المعجم الأدبي**، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١٥٦. **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط٣، ٢٠٠٠.

١٥٧. **المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة**، د. سعاد الحكيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١.

١٥٨. **معجم الصوفية**، ممدوح الزوبي، دار الجيل، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

١٥٩. **معجم ألفاظ الصوفية**، د. حسن الشرقاوي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

١٦٠. **المعجم الفلسفي**، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، د. ط، ١٩٨٢.

١٦١. **المعجم الفلسفي**، مجمع اللغة العربية في مصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د. ط، ١٩٨٣.

١٦٢. **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩١.

١٦٣. **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤.

١٦٤. **معجم مصطلحات التصوف الفلسفي**، د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢.

١٦٥. **معجم مصطلحات الصوفية**، د. عبد المنعم الحفني، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

١٦٦. **مفتاح العلوم**، لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

١٦٧. **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد البلاغيين**، دراسة تاريخية فنية، د. أحمد عبد السيد الصاوي، منشأة معارف بالإسكندرية، د. ط، ١٩٨٨.

١٦٨. **المقاليد الوجودية في الدائرة الوهمية**، لأبي الحسن الششتري، تحقيق: د. محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨.

١٦٩. **مقدمة ابن خلدون**، عبد الرحمن ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٩، ٢٠٠٦.

١٧٠. **مقدمة لدراسة الصّورة الفنية**، د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، ١٩٨٢.

١٧١. **المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى**، للإمام أبي حامد محمد بن محمد الغزالي، (ت٥٠٥هـ)، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، د. ط.

١٧٢. **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، د. عبد الهادي عبد الله عطية، مكتبة بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، د. ط، ٢٠٠٢.

١٧٣. **من فضاء التخييل إلى فضاء التأويل، دراسة أسلوبية وجمالية في الشعر العربي القديم**، د. خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠.

١٧٤. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، لأبي الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، د. ط.

١٧٥. **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤.

١٧٦. **المواقف والمخاطبات**، محمد بن عبد الجبار النفري (ت٣٥٤هـ)، تحقيق: آرثر أربري، تقديم: د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٨٥.

١٧٧. **موسوعة الأديان الميسرة**، د. أسعد السحمراني ومجموعة من الباحثين، دار النفائس، ط١، ٢٠٠١.

١٧٨. **الموسوعة الصوفية**، لعبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.

١٧٩. **الموسوعة العربية العالمية**، مجموعة من الباحثين مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر، الرياض، ط١، ١٩٩٦.

١٨٠. **موسوعة المستشرقين**، د. عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٣.

١٨١. **الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي**، د. جميل الحاج، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٠.

١٨٢. **موسوعة لالاند الفلسفية**، أندريه لالاند،، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ٢٠٠١.

١٨٣. **موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية**، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٨٩.

١٨٤. **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧.

١٨٥. **موسيقى الشعر العربي**، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٦.

١٨٦. **موسيقى الشعر**، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢.

١٨٧. **الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين**، د. فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د. ط، ١٩٩٠.

١٨٨. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، لأحمد بن محمد المقّري التلمساني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ت.

١٨٩. **نفحات الأنس من حضرات القدس**، لعبد الرحمن الجامي، دار التراث العربي، مصر.

١٩٠. **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣.

١٩١. **النقد الأدبي الحديث**، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، د. ط، ١٩٩٧.

١٩٢. **نقد الشعر**، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط.

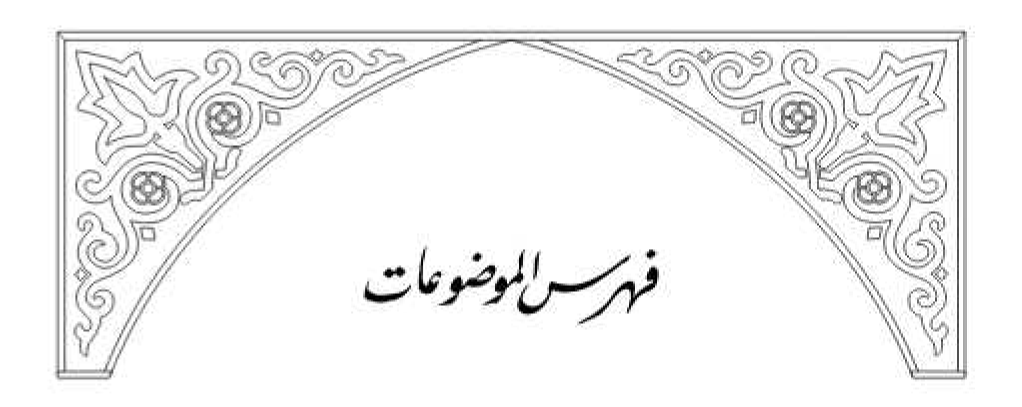
١٩٣. **هدية العارفين بأسماء المؤلفين والمصنفين**، إسماعيل باشا البغدادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، ١٩٥١.

١٩٤. **هكذا تكلم ابن عربي**، د. نصر حامد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ط، ٢٠٠٢.

١٩٥. **الوافي بالوفيات**، لصلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

١٩٦. **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان (ت٦٨١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ت.

❐ ❐ ❐



فهرس الموضوعات

الفصل الثاني

حضور الصّورة في نصوص الشّشتري

الموضوع	الصفحة

الفصل الثالث

الإيقاعات المائزة في نصوص الششتري

الفهارس العامة

❐ ❐ ❐